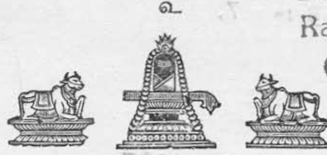
உ



திருச்சிற்றம்பலம்

திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள்

அருளிய

யாழ்முரிப்பண்

(பண் ஆராய்ச்சி நூல்)

பேராசிரியர், பண்டிதமணி

திரு. லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் அவர்கள்

(நிகழ்நிலைத் துணைவேந்தர், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், செயலாளர், தமிழ் இசை ஆராய்ச்சிக் குழு, தமிழ் இசைச் சங்கம், சென்னை)

அணிந்துரையுடன்

நூலாசிரியர் :

'வைணிக, காயக' 'மகா வித்துவான்'
'கலைமாமணி'

வா. சு. கோமதிசங்கர ஐயர்

(ஓய்வுபெற்ற முன்னாள் இசைத்துறைத் தலைவர், ஓய்வுபெற்ற பல்கலைக்கழக மானியக்குழு ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியர்)

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்

1977

கோமதிவெளியீடு :- 7.

முதற்பதிப்பு :- டிசம்பர், 1977.

விலை Rs.20.00

கிடைக்குமிடங்கள் :-

1. கோ. கோமதி அம்மாள்,
22, கீழைப்புதுத்தெரு,
சிதம்பரம், 608 001.

2. ஹிக்கின்பாதம்ஸ் (பிரைவேட்) லிமிடெட்,
165, மவுண்ட்ரோடு, சென்னை, 600 002.

3. மணிவாசகர் நூலகம், மேலசந்நிதி,
சிதம்பரம், 608 001.

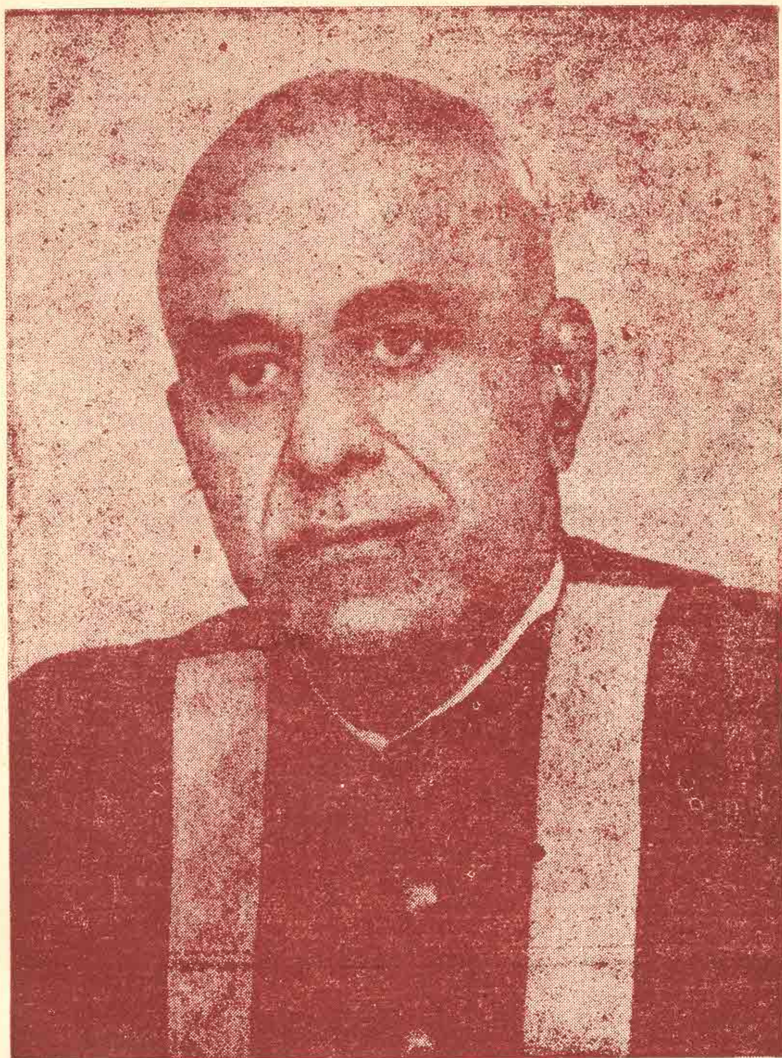
4. இந்தியன் மியூஸிக் பப்ளிஷிங் ஹவுஸ்,
4, பந்தர்தெரு, மேல்மாடி, சென்னை 1.

அச்சிட்டோர் :—

ஸ்ரீ வேலன் பிரஸ்,
5, தெற்கு சந்நிதி, சிதம்பரம் – 608 001.



பெருங்கொடை வள்ளல்
செட்டிநாட்டரசர் டாக்டர் ராஜா சர்
அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்கள்



அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இணைவேந்தர்
செட்டிநாட்டரசர் டாக்டர் ராஜா சர்
மு. அ. முத்தைய செட்டியார் அவர்கள்

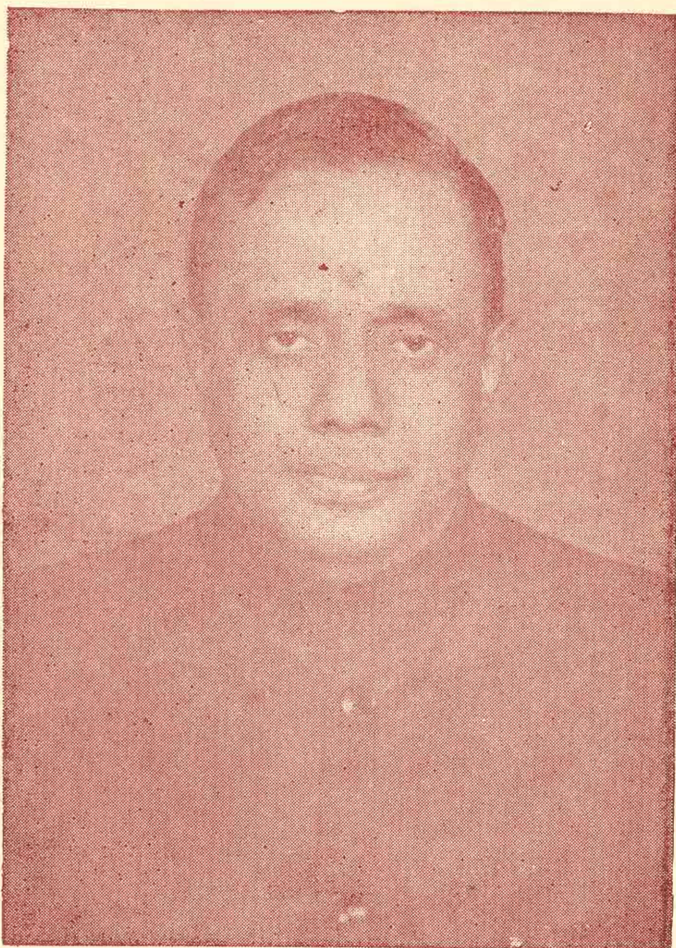
பதிப்புரை

இந் நூல் முற்றுப் பெற திருவருள் பாலித்த தில்லைக் கூத்தப் பெருமான் திருவடிகளை வணங்குகின்றேன்.

தருமையாதீனம் 26 - ஆவது குருமகாசந்நிதானம் ஸ்ரீலஸ்ரீ சண்முக தேசிக ஞானசம்பந்த பரமாசாரிய சுவாமிகள் திருஞானசம்பந்தர், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், யாழ்மூரிநாதர் ஆகிய திருவுருவப் படங்களின் பிளாக்குகளைத் தந்து உதவியதற்கு என் நன்றி உரியதாகும்.

இந்நூலுக்கு பெருங்கொடைவள்ளல் செட்டிநாட்டரசர் டாக்டர் ராஜா சர் அண்ணாமலை செட்டியார் அவர்கள் நிழற்படம், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இணைவேந்தர் செட்டிநாட்டரசர் டாக்டர் ராஜா சர் மு. அ. முத்தைய செட்டியார் அவர்கள் நிழற்படம், அண்ணாமலைப்பல்கலைக் கழக நிகழ்நிலைத் துணைவேந்தர், சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கம், தமிழ் இசை ஆராய்ச்சிக் குழு, செயலாளர் பேராசிரியர், பண்டிதமணி திரு. லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் அவர்கள் நிழற் படம் ஆகியவற்றின் பிளாக்குகளைக் கொடுத்து உதவிய அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகப் பதிவாளர் அவர்களுக்கும் அதற்குதவிய ஏனைய அன்பர்களுக்கும் என் நன்றி உரியதாகும்.

இந்நூல் சம்பந்தமான சில அரும் செய்திகளை நான் விரைந்து கேட்கும்போது, சற்றும் தாமதமின்றித் தமிழ்ப் புலவமணிகளும் சம்ஸ்கிருதப் புலவமணிகளும் இன்முகத்தோடு செய்திகளின் நயங்களை அவ்வப்போது அறிவித்து உதவியமைக்கு என் நன்றி உரியதாகும்.



பேராசிரியர், பண்டிதமணி

லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் அவர்கள்

(நிகழ்நிலைத் துணைவேந்தர், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்,
செயலாளர், தமிழ் இசை ஆராய்ச்சிக் குழு,
தமிழ் இசைச் சங்கம், சென்னை.)

அணிந்துரை

பேராசிரியர்

லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் அவர்கள்

(நிகழ்நிலைத் துணைவேந்தர்,
அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழகம்,

செயலாளர்,
தமிழ் இசை ஆராய்ச்சிக் குழு,
தமிழ் இசைச் சங்கம்,
சென்னை.)

உலக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சிகள், நடந்துள்ளன. அந் நிகழ்ச்சிகளால், மனித வாழ்வு, முன்னேற்றப் பாதையில் சென்று கொண்டிருக்கின்றது. இம் முறையில், அறிவியல் சாதனைகளும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளும் சிறப்பாகக் கருதத் தக்கன. வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளில், நாட்டு விடுதலை, அரசியல் மாற்றம், தலைவர்களின் வரலாறு என்பனவே நம் நினைவிற்கு வந்தாலும், பண்பாட்டு இயக்கங்களின் விளைவுகள், என்றும் மறக்க இயலாதன. மனிதன் எவ்வளவு முன்னேறினுலும், சென்ற காலத்தின் பழுதிலாச் சிறப்பை மறந்து வாழ்வான் ஆனுல், அவ் வாழ்வு, பொய் வாழ்வே ஆகும். இப் பொய் வாழ்வு, காலப் பழமையால் மனித வரலாற்றில் ஏற்படுவது இயல்பு. அதனை மாற்றுவது, அறிவுடையார் செயல். தமிழக வரலாற்றில் எத்த

ணயோ மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. அவற்றில், இசைத் துறையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள், என்றும் நினைக்கத் தக்கன.

ஆயிரத்து இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன், காந்தாரம், தக்கராகம், நட்டபாடை முதலிய பெயர் அமைத்துக் காலையில் ஒரு பண், நண்பகலில் ஒரு பண், மாலையில் ஒரு பண் என்பன போன்ற உயர்ந்த முறைகளில் பாடி மகிழ்ந்து வாழ்ந்த தமிழ் மக்கள், எப்படியோ அப்பண்களை மறந்தார்கள். இசைக்குக் கண் எனப் போற்றத் தகும் பண்கள், மறைந்தன. புதிய இசையமைப்புக்கள், தமிழகத்தில் புகுந்து செல்வாக்குப் பெற்றன. 'தமிழோடு இசைபாட மறந்தறியேன்' என்று பாடிய திருஞானசம்பந்தப் பெருமான் வாழ்ந்த தமிழகத்தில், தமிழோடு இசை பாடத் தமிழ் மக்கள் மறந்தார்கள். இசை என்பது, சொல்லும் பொருளும் இணைந்த ஒலி இன்பம் என்பதனை அறியாதவர் ஆயினர். வெறும் ஒலியே இசை என எண்ணி மகிழ்ந்தனர். இந் நிலை கண்டு, இக் குறையை நீக்கிப் பழைய நிறைவினை உண்டாக்கத் தமிழ் இசை இயக்கமும், தமிழ் இசைச் சங்கமும் தோன்றின. தமிழ் இசைச் சங்கம், காலச் சூழலால் ஏற்படுத்தப் பெற்றது; ஆனால், காலத்தின் போக்கினை வென்றது.

முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளாகத் தமிழ் இசைப் பணி ஆற்றி வரும் தமிழ் இசைச் சங்கத்தினை நிறுவிய செட்டி நாட்டு அரசர் அண்ணாமலைச் செட்டியாரவர்கள், செயற்கு அரிய செய்த செம்மல்; தமிழ் இசை இயக்கம் தோற்றுவித்து அமைதிப் புரட்சி நடத்தி வெற்றி கண்டவர்கள். தமிழகத்தின் பண்பாடு காத்த தலைவர்; தமிழிசைக்கு இடைக் காலத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தினை நீக்கி, வரலாற்றுக்கு வாழ்வு அளித்த சான்றோர். அறப் பணியில் கல்விப்

பணியே தலையாயது எனக் கருதி அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் நிறுவிய பெருங்கொடை வள்ளல். அவர்களால் தோற்றுவிக்கப் பெற்ற தமிழிசைச் சங்கம் நாள் தோறும் சீரும் சிறப்புமாக வளர்ந்து வருகின்றது. டாக்டர் ராஜா சர் முத்தைய செட்டியார் அவர்கள், தம் தந்தையார் நிறுவிய அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தினையும், தமிழிசைச் சங்கத்தினையும் தம் தந்தையார் காலத்தில் அவர்களுடன் சேர்ந்தும், அவர்களுக்குப் பின்னும் தொடர்ந்து கண்ணும் கருத்துமாக வளர்த்து வருவதனை நாடு நன்கு அறியும். முத்தையவேள் அவர்கள் அறிஞரில் அறிஞர்; தலைவரில் தலைவர்; நாளும் நல்லனவே எண்ணும் நாட்டுக் காவலர்; தந்தையார், சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கம் தோற்றுவித்ததைப் பின்பற்றித் தாம், மதுரையிலும் தமிழ் இசைச் சங்கம் தோற்றுவித்து வளர்த்து வரும் வள்ளல். இவர்களும், இவர்களின் இளவல் திரு. மு. அ. சிதம்பரம் செட்டியார் அவர்களும், திவான்பகதூர் தி. மு. நாராயணசாமிப்பிள்ளை அவர்கள் முதலிய பெருமக்களும் சென்னையில் வளர்த்து வரும் தமிழ் இசைச் சங்கம், இசையரங்குகளில் தமிழ்ப் பாட்டுக்களைப் பாடவேண்டும் என்ற கருத்தினை மட்டும் கொண்டது அன்று; இஃது ஓர் ஆராய்ச்சி நிலையமுமாகும்; இது, மறைந்த தமிழ் இசைக்கு வாழ்வு அளிக்கும் மறுமலர்ச்சி நிலையமும் ஆகும்.

இச் சங்கத்தின் சார்பில், பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டம், இருபத்தெட்டு ஆண்டுகளாக ஆண்டுதோறும் நான்கு நாட்கள் தொடர்ந்து நடைபெற்று வருகின்றது. இயற்றமிழ் வல்லார்கள், இசைப் பேரறிஞர்கள், ஓதுவார் பெருமக்கள் முதலியோர் ஒன்று கூடிப் பண்கள் பற்றி ஆய்ந்து வருகின்றார்கள். இவ் ஆராய்ச்சியின் விளைவால் தோன்றிய அரிய நூலே, “யாழ்முரிப்பண்” என்னும் இந்நூல் ஆகும்.

இந் நூலினை எழுதிய திரு. வி. எஸ். கோமதிசங்கர ஐயர் அவர்கள், அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நெடுங் காலம் அரும்பணியாற்றி ஓய்வு பெற்றவர்கள். சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கத்துப் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டங்களில் தொடர்ந்து பங்கு பெற்று வருபவர்கள், வீணை வித்தகர்; இசையில் தோய்ந்த ஆராய்ச்சியாளர்; இசைக் குடும்பத் தில் பிறந்த புலவர். பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டங்களில் இவர் கள் கலந்துகொண்டு கூறிவரும் ஆராய்ச்சிக் கருத்துக்கள், என்றும் மதிக்கத் தக்கன. சிலப்பதிகாரத்திஞல் அறியப் பெறும் இசை நுட்பங்களை விளக்குவதில் இவர்கள் வல்ல வர்கள்.

பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டத்தில், 'யாழ்முரி' என்றபண் 'நீலாம்பரி' இராகமாகத் தான் இருக்க வேண்டும் என்று முடிவு செய்யப் பெற்றது. ஆராய்ச்சி முடிவுகள், இறை வனைப் போல் நிலையானவை அல்ல; அறிதோறும் அறி யாமை தோன்றுதல், அறிவின் செயல். எனவே, முன் நிறுவிய முடிபுகள், ஆராய்ச்சியின் விளைவால் மாறலாம். அவ்வாறு மாறும் என்பதற்குச் சான்ருக இந் நூல் திகழ் கின்றது. யாழ்முரி என்ற பண் 'அடாண' இராகமே என் பது, இந் நூலில், பல்வேறு சான்றுகளுடன் நிறுவப் பெறு கின்றது. இம் முடிபும் மாறலாம். ஆய்விற்குத் தடை விதித் தல் கூடாது.

திருஞானசம்பந்தர் அருளிய தேவாரத்தில், ஒரு பதி கம் மட்டுமே 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணில் அமைந்துள் ளது. இப் பதிகப் பண்ணினை யாழ்க் கருவியில் இசைக்க இயலாமையினுல், பெரும்பாணர் யாழை முறிக்க முயன்ருர்; ஆதலின் இப் பதிகப்பண், 'யாழ்முரி' எனப் பெயர் பெற் றது எனக் கூறுதல் மரபு. ஆனுல், இந் நூல் ஆசிரியர், "யாழாகிய சுரங்கள், ஒவ்வொரு சுர ஸ்தானத்திலும் முறி

படுகின்றன என்ற பொருளில் இப் பெயர்" (பக்கம் - 16) ஏற்பட்டுள்ளது என்று நிறுவியுள்ளார். 'அடாண' என்னும் இராகத்தின் பெயரும் இப் பொருள் கொண்டதே என்று விளக்கியுள்ளார்.

யாழில் இசைத்தற்கு அடங்காத ஒரு பதிகம் பாட வேண்டும் என்று திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் வேண்டியமையால், திருஞானசம்பந்தர், யாழ்முரிப் பண்ணில் 'மாதர் மடப்பிடி' எனத் தொடங்கும் பதிகம் பாடினுர் என இவர்கள் கருதுகிருர்கள். யாழ்முரிப் பண்ணினை 'அடாண' இராகத்தில் பாடும் முறை, குருசாமி தேசிகர் ஐயா அவர்களால் ஏற்படுத்தப் பெற்றது என்பர். இதனை ஏற்றுக் கொள்ளும் திரு. கோமதிசங்கர ஐயர் அவர்கள், 'அடாண' இராகம், தேசிகர்ஐயா அவர்களால் புதிதாகச்செய்யப் பட்டது அன்று; அஃது, அவர்கள் காலத்திற்கு முற்பட்டது என்று கூறி, அவ் இராகத்தின் அமைப்பினை விளக்கி, இது 'யாழ்முரிப்' பண்ணிற்கு ஏற்றது என நிறுவும் திறம்' பாராட்டுக்கு உரியது. 'யாழ்முரிப்' பண்ணின் நுட்பத்தைக் கண்டே வடநாட்டினர், இப் பண்ணின் பொருள் அமையுமாறு, 'அடாண' என்னும் சொல்லை அமைத்துக் கொண்டனர் என இவர்கள் தெளிவு படுத்தி யுள்ளார்கள். வடமொழிப் பெயரால் வழங்கப் பெறும் இராகங்கள் பலவும் தமிழ்ப் பண்களே என இவர்கள் குறிப்பிடுதலால், இந்திய இசைக்கு அடிப்படை, தமிழ் இசையே என்பது புலனுகும்.

இந் நூலினைப் போன்ற இசையாராய்ச்சி நூல்கள், பல, வெளி வருதல் வேண்டும். அவ்வாறு வெளி வந்தால், பண்டைத் தமிழ் மக்களின் இசைப் புலமையும், நாகரிகச் சிறப்பும் வெளிப் படும். அவ் வகையில் இந் நூலினை எழுதிய திரு. கோமதிசங்கர ஐயர் அவர்கள், பாராட்டுக்கு உரியவர்கள். இவர்களின் பழுத்த இசைப் புலமை

யால், இவர்கள், இன்னும் பல நூல்கள் இயற்றி இசைத் தொண்டு ஆற்றி நீடு வாழ அருளுமாறு எல்லாம் வல்ல முருகப் பெருமானை வணங்குகின்றேன்.

லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார்.

அண்ணாமலைநகர்,
27-9-1977



'வைணிக, காயக' 'மகாவித்துவான்' 'கலாசிகாமணி'

வா. சு. கோமதிசங்கர ஐயர்

முன்னுரை

யாழ்முரி என்ற பண், ஆயிரத்து இருநூறு ஆண்டுகளாகத் தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வரப் பெறுகின்ற ஒரு சிறந்த இராகம். இப் பண், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கத் திருஞானசம்பந்த சுவாமிகளால் பாடப் பெற்றது. இப் பண், நூதன அமைப்பில் உருவானது. ஏனைய இராகங்களுக்கெல்லாம் இசை இலக்கணம் இன்னது தான் என்று வரையறுத்துக் கூற இயல்வது போல இந்தப் பண்ணிற்கு மட்டும் இன்ன இலக்கணந் தான் உரியது என்று எடுத்துக் கூற இயலாத நிலை. ஒவ்வொரு சுரமும் பலப்பல இலக்கணங்கள் கூறத் தக்கதாக அமைந்து உள்ளதாயினும் சில சுரங்களுக்கு இன்ன இலக்கணந்தான் உரியது என்று எடுத்துக் கூற இயலாத நிலையும் உண்டு.

யாழ்முரி எனும் இப் பண்ணிற்கு உரிய இராகம் இன்னது என்று உறுதியாகக் கூற இயலாமல், பலரும் பல்வேறு கருத்துக் கொண்டவராக உள்ளனர். சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கத்துப் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டத்திலும் இதற்கு உரிய இராகம் இன்னது தான் என்று முடிவு கட்ட இயலாமல் பலப்பல கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறுவார்களாய் இருந்தபடியால், எவ்விதத்தானும் முயன்று இப் பண்ணைப் பற்றி நல்லதொரு ஆராய்ச்சி செய்து ஒரு முடிந்த முடிவிற்கு வரல் வேண்டுமென்று எண்ணியிருந்தேன்.

1 – 6 – 73 ஆம் ஆண்டில் பல்கலைக்கழக மானியக் குழுவினர், என்னை அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இசை யாராய்ச்சி செய்வதற்காக, ஆராய்ச்சித் துறைப் பேராசிரியராக நியமித்தார்கள். நான் அப் பதவியை ஏற்றுக் கொண்டு திருஞானசம்பந்த சுவாமிகளால் ஆக்கப் பெற்ற யாழ்முரி என்ற பண்ணைப் பற்றி முழுதும் ஓர்ந்து, ஆராய்ந்து, தில்லை அம்பலவாணன் திருவருளால் நல்லதொரு ஆராய்ச்சியாகச் செய்து ஒரு முடிவிற்கு வந்தேன். இவ் ஆராய்ச்சியானது, முந்தைய நூல்களைத் தழுவியதன்று. யாரும் இதுகாறும் செய்யாத யானே முயற்சி மேற்கொண்டு செய்த தனிப்பட்ட சொந்தமான ஆராய்ச்சியாகும்.

"யாழ்முரி - அடாண" ஆகிய இரண்டு பெயர்களின் பொருளும், கருத்தும், இயக்கமும் ஒன்றுதான் என்பதைப் பதினெட்டாம் பக்கத்தில் தெளிவு படுத்திச் சிறக்கச் செய்திருப்பது அறியத் தக்கது.

யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்தைத் திருஞானசம்பந்தர் எவ்வாறு கற்பனை செய்தார் என்பதைச் சிலப்பதிகாரத்தின் துணை கொண்டு, இருபத்தாறும் பக்கமுதல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள பெற்றி, அறிந்து தெளிதற்குரியது.

இந்தப் பண்ணில் அமைந்து வரும் ஒவ்வோர் இயலும் இசையும் எவ்வாறு முறிபடுகின்றது என்பதைப் பல்வகை எடுத்துக் காட்டாலும் விளக்கியுள்ளேன்.

ஒவ்வொரு சுரமும் என்னென்ன இலக்கணங்களைப் பெற்று வருகின்றது என்பதை ஆங்காங்கு விரித்துக் காட்டி இருப்பதைப் புலமையாளர்கள் போற்றி மகிழ்வர்.

சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டத்து முடிவுகளும் யாழ்முரிக்கு நாம் விளக்கியுள்ள

அரும் பெரும் குறிப்புக்களும் பின் இணைப்பில் நோக்கப் பட்டுள்ளன.

யாழிலும் கண்டத்திலும் மாறுபட்டு வரும் சுர இயலும் அதன் இசையும் அமைந்து வரும் தனித் தன்மை நூலின் சிறப்பு எனலாம்.

" மாதர் மடப்பிடி " என்ற யாழ்முரிப் பதிகத்திற்கு அது, யாழில் அமைந்து வரும் உண்மை மார்க்கமும், கண் டத்தில் அமைந்து வரும் வேறுபட்ட மார்க்கமும் இன்ன தெனக் குறித்ததோடு, இக்காலத்தில் பாடி வருகின்ற முறையும் சுர தாளக் குறிப்புடன் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

பல்கலைக்கழக மானியக் குழுவின் உதவி இல்லையேல், இத்தகு அருமையான ஆராய்ச்சியைச் செய்து முடித் திருக்க இயலாது. மேலும் இந்நூலை நானே சொந்தமாக அச்சேற்றிக் கொள்ள அவர்கள் இசைவு வழங்கியதற்கும் என் நன்றி உரியது.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்து ஆக்டிங் வைச்சான் சலர் பேராசிரியர் திரு. லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டி யார் அவர்கள், இந் நூலைப் படித்துப் பார்த்து இதற்குத் தக்க தொரு அணிந்துரையை வழங்கிச் சிறக்கச் செய்துள் ளார்கள். அவர்களுக்கு என் நன்றி எந்நாளும் உரியதாகும்.

இந்நூலின் கண் உள்ள பிழைகளையும் வாசகத் தொடர்ச்சிகளையும் அவ்வப்போது திருத்தி அழகுற உரு வாக்கித் தந்தவரும் எனது நண்பரும் ஆகிய கலைமாமணி உளுந்தூர்ப்பேட்டை திரு. ஷண்முகம் அவர்களுக்கு என் மனமுவந்த நன்றி உரியதாகும்.

இந் நூலை நல்ல முறையில் அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த மைக்கு வேலன் பிரஸ் (தெற்குச்சந்நிதி - சிதம்பரம்)

மேலாளருக்கும், அதில் சம்பந்தப்பட்ட ஏனைய அலுவலர் களுக்கும் எனது நன்றி உரித்தாகும்.

அனைத்திற்கும் மேலாக, அண்ணாமலை அரசர் காலத்தில் பணியேற்ற எனக்கு அரசர் முத்தைய வள்ளல் அளித்த ஆதரவு பெரிது. அவர்கள், என்னைக் காணும் போதெல்லாம் இன்சொற் கூறி, என் ஆராய்ச்சிக்கு ஊக்கமும், உதவியும் வழங்கி வருவதை நான் ஒரு நாளும் மறக்க முடியாது. அவர்களுக்கு என்றும் என் நன்றியைச் சொல்லியாக வேண்டும்.

ஆனந்தக் கூத்தனின் அருளால் நிறைவேறிய இவ் ஆராய்ச்சி நூலைத் தமிழுலகம் ஏற்றிப் போற்றும் என்பது என் பெரு நம்பிக்கை.

சிதம்பரம்.
21-10-77

வணக்கத்துடன்

வா. சு. கோமதிசங்கரஐயர்
(ஓய்வு பெற்ற இசைத் துறைத் தலைவர்,
ஓய்வு பெற்ற பல்கலைக்கழக மானியக்குழு ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியர்,)
அண்ணாமலைப்பல்கலைக்கழகம்
அண்ணாமலைநகர்.

உள்ளுறை



'சீதவள வயற்புகலி திருஞானசம்பந்தர்'

உ

திருச்சிற்றம்பலம்

திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள்

அருளிச்செய்த

யாழ்முரிப்பண்

—X—

சீர் பெற்றிலங்கும் நந் தமிழ் நாட்டில் சிலப்பதிகாரக் காலமாகிய இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கும் முன்பேயே பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாகவே கர்னாடக இசையானது (இக்காலம் பயின்று வரப் பெறுகின்ற தமிழிசை) சீரும் சிறப்பும் உடையதாக விளங்கி வருகின்றது. இத் தமிழிசையின் மேலாம் சிறப்பையும் திட்ப நுட்பங்களையும் சிலப்பதிகார வாயிலாகத் திறம்பட எடுத்தோதி உள்ளார் இளங்கோ வடிகளார்.

சிலப்பதிகாரச் செய்யுட் பாக்களுக்கு அரும்பதவுரை ஆசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் சிறப்பாக உரை எழுதிப் போந்தார்கள். அவ் வுரைகள் இல்லாவிடின் அந் நூலினுள் பொதிந்து உள்ள பல அரும் பெரும் செய்திகள் நம்மால் அறிந்து கொள்ள இயலாமலே போய் விட்டிருக்கும். இசை யென்பது ஒலிப் பகுதி. ஆதலால் அதன் முழு அமைதியினையும் எழுத இயலாதது ஆயினும் அவ் விரு உரை ஆசிரியர்களும் தத்தம் காலத்து வழக்கிலே பயின்று வந்த இசை இலக்கிய இலக்கண விதி முறைகளை மனத்திற் கொண்டு கூடுமானவரை செவ்விதாக இசைச் செய்திகளைக் குறிப்பிட்டு அதனை நன்குக அறிதற்கு உகந்ததாகவே எழுதி உள்ளார்கள்.

தமிழிசையின் வரு முறைகள் அனைத்தையும் சிலப்பதிகாரம் மிகத் தெளிவாக விளக்குகின்றது. வடமொழி நூல்களாகிய பரதம், சங்கீத இரத்திஞகரம் முதலிய இசை நூல்களிலே இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட இராகங்களும் (இராகம் என்ருலும் பண் என்ருலும் ஒன்று எனக் கொள்க.) இராகத்திற்கு உரிய சுரத்தான இயலகளும் அதன் வகைகளும் இராக அட்டவணை வரிசைக் கிரங்களும் விரிவான முறையிலே எடுத்துக் கூறப் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் சில வழக்கத்தில் பயின்று வரப் பெறுகின்றன. வேறு சிலவற்றிற்கு இராக உருக்கள் ஒருவாறு அறியக்கூடினும் பாடப் பெருமல் வழக்கினின்று நழுவி யுள்ளன. இன்னும் பல பண்கள் அறிதற்கின்றி மறைவு பட்டும் போயின.

ஆனல் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கும் முன்பு எழுதப் பெற்ற சிலப்பதிகார நூலிலும் அதைப் பின்பற்றி வந்த பிங்கல நிகண்டு, சேந்தன் திவாகரம் முதலிய நூல்களிலும் பண்ணுக்கு மூல காரணமான பதிஞேராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்றென்று ஆதி இசைகளின் வருமுறைகளும் அவற்றினின்று தூயதான நூற்று மூன்று பண்களின் வரு முறைகளும் பண்களுக்கு உரிய பாலைகள், அகம், புறம், அருகு, பெருகு ஆகிய நால் வகைச் சாதி நிலைகள், பண்களுக்கு உரிய திறங்கள், பெயர்கள் ஆகிய எல்லாம் எடுத்தோதிய வகைகள் யாவும் தெளிவாக விளங்குதலை ஆராய்ச்சியின் பயனுக அறியலாம்.

இக் காலத்தில் ஆயிரம் வரை இராகங்களைச் சுரப் பிரஸ்தாரம் செய்து மக்கள் கேட்டு மகிழும்படி ஆலாபித்துப் பாடி தம் திறங் காட்டுவோர் உளர். ஆயினும்

அக் காலத்திலிருந்த நம் மூதாதையர்கள் நுண் மாண் நுழை புலன் ஆய்வினால் வகுத்துத் தந்த நூற்று மூன்று பண்களின் கூறுகளானவை நற்றிறம் பெற்றவைகளாக வும் இராக இலக்கண வகைகளின் திட்ப நுட்பங்கள் செறிந்தவைகளாகவும் அமைந்து உள்ளதைக் காணும் போது நாம் மட்டற்ற மகிழ்ச்சியில் ஆழ்ந்து விடுகின் றோம். ஒவ்வொரு பண்ணும் 'இராகமும்' முன்னோர்கள் வகுத்துத் தந்து உதவியுள்ள இராக இலக்கண முறை களினின்று சிறிதும் மாறுபடாதனவாகும்.

இக் காலத்தில் புதிய முறையில் கற்பனை செய்து உண் டாக்கப் பெறும் இராகங்களானவை வெறும் சுரக் கூட் டத்தால் ஆனவையே. இவற்றிற்குத் தனியாகச் சுவை யேதும் கிடையாது. சுவை இருப்பது போல வித்து வான்கள் தங்களது வித்துவத்தின் சாமர்த்திய சமத்கா ரம் கொண்டு இசைத்துப் பாடி விடுகிறார்களே யன்றி முன்னோர்களால் உணர்த்தப் பெற்ற இராக இலக்கணக் கூறுகளோடு அமைந்த சுவைகள் இங்கு அமைவதில்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

பல இசை நூல்களிலே நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட இரா கங்களைப் பாடும் முறைகள் கூறப் பெற்றுள்ளன. ஆயி னும் தேவாரப் பண்களாகிய நம் கர்நாடக இசையில் உள்ள நூற்று மூன்று பண்களுக்கு (இராகங்களுக்கு) மட்டும் சிறப்பான இலக்கண விளக்கங்களும் கிடைத் துள்ளன. மேலும், இந்த நேரத்திற்கு இந்தப்பண், இந்த நிலத்திற்கு இந்தப் பண், இந்தத் தொழிலுக்கு இந்தப் பண் என்றெல்லாம் தொகுத்தும் வகுத்தும் நம் முன் னோர்கள் இசைக்குத் தனி இடம் கொடுத்துள்ளனர்.

இப் பண்களின் இலக்கண நுட்பங்கள் இலக்கியங்களில் ஆங்காங்கு விரிவாகச் சுட்டப் பெற்று இயங்குதலை நாம் ஆராய்ந்து அறிய வேண்டும். அவ்வாறு அறிதற்கு இசை ஒலிதனை விளக்கிக் காட்டக் கூடிய பண்டைக் காலத்து வழங்கி வந்த இசைக் கலைச் சொற்களின் பொருள்களை முதற்கண் உள்ளது உள்ளபடித் தெரிந்து கொள்ள முற்பட வேண்டும். இவ் வகையில் சிலப்பதிகாரம் நமக்குப் பெரிதும் துணை புரிவதாகும்.

தேவாரத் திருமுறைகளிலேயே நூற்று மூன்று பண்களும் பயின்று வந்தன. தேவாரக் காலமென்பது ஆயிரத்து இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதாகும். எக்காரணத்தினலோ அந்த நூற்று மூன்று பண்களும் முறையாகப் பாடப் பெருமல் நாளடைவில் மறைந்தன. இக்காலத்தில் இருபத்தொரு பண்களே ஒருவாறு பாடப் பெற்று வருகின்றன. அவற்றுள்ளும் இரண்டு அல்லது மூன்று பண்களுக்கு ஒரே இராகம் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. ஒரு இலட்சத்திற்கும் மேலேயே தேவாரப் பதிகங்கள் இருந்தன வென்றும் அவைகளெல்லாம் காலப் போக்கிலே கறையானுக்கு இரையாகி விட்டன வென்றும் அறிகிருேம். அழிந்த திருப் பதிகங்களில் மறைந்த பண்கள் எத்துணையோ?

நூற்று மூன்று பண்களிலும் பல பண்கள் மறைவுபட்டுப் போயின ஆயினும் சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களை ஆய்வு செய்வதன் பயனாக அவைகளெல்லாம் தக்க முறையில் வெளி வருதற்கும் இடமுண்டு. இந்த நூற்று மூன்று பண்களுக்கும் பெயர்களும் அப் பண்களின் குண நலன்களாகிய திறங்களும் அப் பண்களுக்கு உரிய யாழ்களும் பண்கள் பிறப்பதற்கு ஆதாரமான பாலைகளும்

இன்னும் பல விதமான இசைக் கூறுகளும் உண்டென விரிவாகவும் விளக்கமாகவும் சிலப்பதிகார நூலிலே கூறப் பெற்றுள்ளது. சிலம்பை ஆய்வதாலேயே தேவாரப் பண்கள் முழுமை பெறக் கூடும் என்க.

நூற்று மூன்று பண்களுள்ளும் நாம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணிற்கு உரிய "யாழ், பாலை, திறம், நிலை, பெயர்" ஆகிய இலக்கணங்கள் எவையும் எந் நூலிலும் காணப் பெறவில்லை. இராகப் பெயர்களிலிருந்து 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் வேறுபட்டுத் தனித்துக் காணப் பெறுகின்றது. நூற்று மூன்று பண்களுக்கும் அப்பாலாகச் சிறந்து விளங்கும் இப் பண் சிறப்பு ஆராய்ச்சிக்கு உரியதாகும்.

ஏனைய பண்கள் யாவும் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கும் முன்பிருந்தே பயின்று வரப்பெறும் போது இந்த 'யாழ்முரி' என்ற பண் ஒன்று மட்டும் திருஞானசம்பந்த அடிகளாரின் காலந்தொட்டே வழங்கி வரப் பெறுகின்றது என்பது அறியத் தக்கதொன்று. ஞானசம்பந்தரின் காலத்திலிருந்தே 'யாழ்முரி' என்ற காரணப் பெயருடன் ஒரு புதிய பண் வழங்கி வருகின்றமையான் அதற்கும் முந்தைய காலத்து வழங்கி வந்த பண்களின் பெயர் வரிசைகளிலே இதுவும் ஒன்ருக அமைந்து வரப் பெற வில்லை போலும்.

திருஞானசம்பந்தரை விட திருநாவுக்கரசு சுவாமிகளாகிய அப்பர் சுவாமிகள் வயதில் மூத்தவர். அவர்களுடைய தேவாரப் பதிகங்களிலே 'யாழ்முரி' என்ற பண் எவ்விடத்திலும் காணப் பெறவில்லை. ஞானசம்பந்தரினும் வயதிலும் காலத்திலும் இளையவரான சுந்தர

மூர்த்தி சுவாமிகளின் தேவாரப் பதிகங்களிலும் 'யாழ்முரி' என்ற பண் காணப் பெறவில்லை. எல்லோரினும் காலத்தில் மூத்தவராகிய காரைக்கால் அம்மையார் போன்றவர்களின் தேவாரப் பதிகங்களிலும் 'யாழ்முரி' என்ற பண் காணப்பெறவில்லை. இவை யாவும் நன்ருகச் சிந்திக்கத் தக்கன.

எனவே 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணை ஞானசம்பந்தர் பல இசையிலக்கண நுட்பங்களைப் புகுத்திப் புது விதமான கற்பனைத் திறத்திஞல் சிந்தைக்கும் அடங்காத புதியதோர் உருவங் கொடுத்து சுவையும் நயமும் தோன்றச் செய்தருளிஞர் என்று ஐயத்திற்கு இடம் இன்றி எண்ண வேண்டியதாக இருக்கின்றது. அவரால் இயற்றப் பெற்ற நூற்றுக் கணக்கான தேவாரப் பதிகங்களிலே 'மாதர்மடப்பிடி' என்ற ஒரு தேவாரப் பதிகமே 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணில் அமைந்துள்ளது.

ஒவ்வொரு பண்ணிலும் பலப்பல திருப் பதிகங்கள் பாடியிருக்க 'யாழ்முரி' என்ற அமைப்பில் ஒரே ஒரு திருப்பதிகம் மட்டும் காணப் பெறுவதால் 'யாழ்முரி' என்ற பண் அதற்கு முந்தைய பண்களோடு கலக்கவில்லை என்பதும் இப் பண் புது விதமான அமைப்புக் கொண்ட ஒரு படைப்பு என்பதும் அதஞல் தான் அப்பர், சுந்தரர், காரைக்கால் அம்மையார் முதலியோர்கள் 'யாழ்முரி' யில் பதிகம் பாடவில்லை என்பதும் தெளிவாக அறியத்தக்க செய்தியாகின்றது.

ஏனைய பண்களின் இசையிலக்கண அமைதிகளினின்றும் வேறு படுத்திப் புதிதாகக் கற்பனை செய்து தம் இசைத் திறத்தின் மேலாம் சிறப்பினுல் இவ்வாறு ஒரு

புதிய பண்ணினைத் திருஞானசம்பந்தர் படைத்தருளினார் என்பது இசையுலகிற்கே பெருமை தருவதாகும். இவ்வாறு இசையில் ஒரு புதுப் படைப்பைச் செய்தருளியதற்குப் பல காரணங்களும் சரித்திரங்களும் உள. இந் நூலின் பின்னிணைப்பில் அச் செய்திகளின் முழு விபரங்களையும் தெளிவாக அறியலாம்.

சதுர்த்தண்டிப் பிரகாசிகை என்ற இசை இலக்கண நூலை ஆக்கித் தந்த வேங்கடமகி என்பவர் எழுபத்திரண்டு மேள கர்த்தா இராகங்களையும் அவருடைய மரபில் தோன்றிய இராமஸ்வாமி தீக்ஷிதர் 'ஹம்ஸத்வனி' என்ற இராகத்தையும் பட்டினம் சுப்பிரமணிய ஐயர் 'கதனகுதூஹலம்' என்ற இராகத்தையும் டாக்டர். எல். முத்தையா பாகவதர் 'வலஜி' போன்ற பல இராகங்களையும் படைத்து உள்ளார்கள். இன்னும் பல இசை மேதைகளும் பல்வேறு புதிய இராகங்களையும் தங்களுடைய அநுபவ ஆற்றலாலும் கற்பனைத் திறங் கொண்டும் செய்திருக்கின்றார்கள். அவ் விராகங்கள் எல்லாம் இப்பொழுது நம்முடைய பழக்கத்திலே பயின்று வரப் பெறுகின்றது.

இது போன்றே கடவுளின் அருளுக்குப் பாத்திரராகிய ஞானசம்பந்த சுவாமிகளும் சந்தர்ப்ப சூழ் நிலையின் காரணமாக 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணை ஆக்கிப் படைக்க வேண்டி வந்தது. அவர் தம்முடைய அபாரமான இசை ஞானச் செல்வத்தால் தம் முழு ஆற்றலையும் வெளிப் படுத்தி பல இலக்கண நுட்பங்களை அப் பண்ணில் அமைத்து நற்றிறம் அமைந்ததாகக் கற்பனைத் திறங் கொண்டு ஆக்கி அருளினார். அப் பண்ணினுடைய மேலாம் சிறப்பினை யாவரும் அறிந்து போற்றுமாப்

போல், பாடப் பாடப் புதுப் புது இசை ஒலிகளின் நயங்கள் வருமாப் போல், இலக்கணச் சிறப்புக்கள் குன்றுது அமைத்து நம்மை மகிழச் செய்துள்ளார்.

இராக இலக்கணங்களுள் ✻ 'பாஷாங்கம்' என்பது ஒன்று. அது முப்பத்திரண்டு வகைப் படும். அவற்றுள் மூன்று வகைகள் மிகச் சிறப்பு வாய்ந்தன. ஒன்று 'பாஷாங்கம்' மற்ருென்று 'விபாஷாங்கம்' பிறிதொன்று 'அந்தரபாஷாங்கம்' என்பன. இந்த இசை இலக்கணங்கள் சிற்சில இராகங்களிலே எங்கோ அபூர்வமாகவே அமைவன.

ஆனுல் ஞானசம்பந்த சுவாமிகள் தாம் கற்பிதம் செய்த இந்த 'யாழ்முரி'ப் பண்ணில் மேலே கூறிய இசைக்கு அதி முக்கியமான இந்த மூன்று இலக்கணங்களேயும் அப் பண்ணின் ஏழு ஸ்வரங்களிலும் அமைத்துப் புது மாதிரியான சுவையும் அழகும் பொருந்தி விளங்கும்படிச் செய்தருளியுள்ளார். இதற்கு முன்போ அல்லது இனிமேலோ யாரும் இவ்வாருன நுணுக்கத் திறங் கொண்டு வேருெரு பண்ணேக் கற்பனே செய்து இயற்றுதல் என்பது இயலாததாகும். எனவே இப் பண்ணில் அமைந்துள்ள ஒவ்வொரு இசை நயங்களேயும் நுட்பங்களேயும் ஆராய்ந்தறிதல் இன்றியமையாததாகும்.

✻ இசை இலக்கணங்கள் முழுதும் வழங்கப்பெற்ற இசைநுணுக்கம், இந்திரகாளீயம் போன்ற பல நூல்கள் ஊழியில் அழிந்து விட்டபடியால், பண்களின் இசை மரபைக் காணுதல் வேண்டி வடமொழி நூல்களிலுள்ள இசை இலக்கணங்களின் துணே அவசியமாகின்றது. 'பாஷாங்கம்' என்பது இசையின் ஒலி நுட்பங்களில் சிறந்த அம்சமாகிய ஓரிலக்கணமாகும். இவ் விலக்கணம் முப்பத்திரண்டு வகைகளாக வடமொழி நூலினுள் காணப் பெறுவது. தமிழிசை நூலில் இதை முரி – என்ற ஒரு சொல்லிஞலேயே விளக்கியுள்ளனர்.

சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு 'யாழ்முரி'ப் பண்ணின் செய்தி பற்றிச் சென்னை அண்ணுமலை மன்றத்தில் நடைபெற்ற தேவாரப் பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டிலே ஆராயப் பெற்றது. இப் பண்ணில் அமைந்த 'மாதர்மடப்பிடி' என்ற பதிகத்தை ஓதுவா மூர்த்திகள் அனைவரும் இக்கால வழக்கில் பயின்று வருகின்ற 'அடாண' என்ற இராகத்திலேயே பாடி வருகின்றனர். ஆயினும் இப் பண் பற்றிய ஆராய்ச்சி முடிவிலே 'அடாண' இராகமானது முன் காலத்தில் பயின்று வந்த ஓர் இராகம் அன்று என்றும் அக் காலத்திய நூல்களிலும் அவ் விராகம் குறிக்கப் பெற்று வரவில்லை என்றும் இராக இலக்கண முறைகளினின்றும் அவ் விராகத்தை அறிதற்கு இயலவில்லை என்றும் அது பிற் காலத்திலே பயின்று வரப் பெற்ற ஓர் இராகமாகக் காணப் பெறுவதால் முற் காலத்துத் தேவாரப் பாடற் பதிகத்தை 'அடாண' இராகத்திலே பாடியிருக்க இயலாது என்று தோன்றுகின்றது என்றும் 'யாழ்முரி' என்பது வேறு ஓர் இராகமாகவே இருத்தல் வேண்டு மென்றும் தீர்மானஞ் செய்தனர்.

இன்னும் 'யாழ்முரி'ப் பண்ணில் அமைந்த அத் தேவாரப் பதிகத்தின் தலைப்பிலே பண்ணிற்கு உரிய பெயர் இன்னது என்று குறிப்பிடாமலும் இருக்கின்றது என்றும் சுட்டிக் காட்டினர். பதிகத் தலைப்பில் இராகப் பெயர் குறிக்கப் பெருமல் காரணப் பெயராகிய 'யாழ்முரி' என்றே குறிக்கப் பெற்று எல்லாத் தேவாரப் பதிப்புக் களின் தலைப்பிலும் காணய் பெறுவதால் இக் காரணப் பெயராகிய 'யாழ்முரி' என்ற சொல் பண்ணினுடைய பெயரைச் சுட்டி வராததாகும் என்றும் கருதப் பட்டது.

மேலும் தேவாரப் பதிகங்கள் அடங்கிய புத்தகப் பதிப் புக்களிலே 'யாழ்முரி' என்ற இப் பதிகமானது 'மேக

ராகக்குறிஞ்சி' என்ற பண்ணினை அடுத்துக் கடைசியாக வருவதால் 'மாதர்மடப்பிடி' என்ற 'யாழ்முரி'ப் பண்ணின் இப் பதிகமும் 'மேகராகக்குறிஞ்சி' யாகிய 'நீலாம்பரி' என்ற இராகத்திலேயே அமைந்து இருத்தல் வேண்டும் என்றும் ஒரு முடிவாயிற்று.

இன்னும் 'நீலாம்பரி' இராகத்திலே நுட்பச் சுருதிகள் ஆகிய ஒலிப் பகுதிகள் அதிகம் பயின்று வருவதாலும் அந்த நுட்பச் சுருதிகளானவை யாழாகிய நரம்புக் கருவியிலே அடங்கி வாரா என்பதாலும் அதன் காரணத்தாலேயே 'யாழ்முரி' என்பது 'நீலாம்பரி' இராகமாகவே இருத்தல் வேண்டு மென்றும் ஒரு காரணமும் காட்டப் பெற்றது.

எனவே 'யாழ்முரி' என்ற தேவாரப் பதிகத்தை 'நீலாம்பரி' இராகத்திலே தான் அக் காலம் பாடப் பெற்றிருத்தல் கூடும் என்றும், 'நீலாம்பரி' இராகம் மிகமிகப் புராதன இராகமாதலால் 'யாழ்முரி' யில் அமைந்த அப் பதிகம் இவ் விராகத்தில் இருப்பது நல்ல பொருத்தமாகவும் இருக்கும் என்றும் எவ்வாறோ 'நீலாம்பரி' யிலிருந்து பிறழ்ந்து 'அடாணு' வில் இக் காலம் பயின்று வரப் பெற்று விட்டது என்றும் அம் மா நாடு முடிவு செய்தது.

இன்னும் சில ஓதுவார்கள் குருசாமிதேசிக ஐயா அவர்கள் காலத்தில் தான் இந்த 'யாழ்முரி'ப் பண் பதிகத்தை 'நீலாம்பரி' இராகத்திலிருந்து 'அடாண' இராகத்தில் மாற்றி இசையமைத்துப் பாடினார்கள் என்றும் குருசாமிதேசிக ஐயா அவர்கள் இசையில் வல்லவர் ஆதலால் இவ்வாறு நல்ல முறையில் இசையமைக்கும் ஆற்றலுடையவரானார் என்றும் இவர்கள் இசையமைப்புச் செய்ததற்கு முன்பு 'யாழ்முரி'ப் பதிகத்தை 'மேகராகக்

குறிஞ்சி' யாகிய 'நீலாம்பரி' இராகத்தில் தான் எல்லோரும் பாடி இசைத்து வந்தார்கள் என்ற ஒரு கருத்தையும் தெரிவித்தார்கள்.

இங்கு நாம் கவனிக்க வேண்டியது :- குருசாமிதேசிக ஐயா அவர்கள் 'அடாண' என்ற இராகத்திலே இப்பதிகத்தை மாற்றி இசை அமைத்து இருக்கலாமே ஒழிய 'அடாண' என்னும் இராகத்தை அவர் புதிதாகச் செய்திருக்க வில்லை என்பதாகும். அவருடைய காலத்திற்கு எத்துணையோ நூற்றாண்டு காலத்துக்கு முன்பிருந்தே இந்த 'அடாண' இராகம் இலட்சியப்பட்டு வந்திருக்கின்றது என்பதையும் நாம் நன்றாக மனத்திற் கொள்ளல் வேண்டும். 'யாழ்முரி'ப் பண் பற்றிய இந்த முடிவு, மாநாட்டு ஆண்டு அறிக்கையில் வெளி வந்திருக்கின்றது. விளக்கங்கள் அவ் வறிக்கையில் உள.

தேவாரப் பண் ஆராய்ச்சி மாநாடு 'யாழ்முரி' என்ற பண் 'நீலாம்பரி' யாகத் தான் இருக்க வேண்டுமென்று முடிவு செய்தது சரிதானா என்பதைப் பன்முறையும் ஆலோசித்து ஆராய்தல் வேண்டும். இம் மாதிரியான ஒரு முடிவானது போலியாகவே தோன்றுகிறது. நுட்பச் சுருதிகள் விரவி வரும் இசையின் நுண்ணிய பல கூறுகளையும் நிலைகளையும் இலக்கிய இலக்கணச் சான்றுகளையும் எடுத்துக் காட்டிப் பண்ணினுடைய தன்மையை நிலை நிறுத்துதலே சிறப்பாகும். எனவே தனி ஆராய்ச்சி மேற்கொள்ள நேரிட்டது.

நான் பல ஆண்டுகளாகச் செய்து வருகின்ற பண் ஆராய்ச்சியின் இசை சம்பந்தமான இலக்கண முறைகளின் படி 'யாழ்முரி' என்பது 'மேகராகக்குறிஞ்சி, ஆகிய 'நீலாம்பரி' இராகமல்லவென்றும் 'யாழ்முரி'ப்

பண்ணின் இலக்கிய இலக்கண அமைதிகள், இசையொலிப் பகுதிகள், நுட்பச் சுருதிப் பகுதிகள், ஸ்வர உச்சாரத் தன்மைகள் ஆகிய எவையும் 'நீலாம்பரி' இராகத்திற்கு ஒத்து வரவில்லை என்றும் அது இக்கால வழக்கிலுள்ளதும் இலட்சியப் பட்டு வருவதுமான 'அடாண' என்ற இராகமும் அதன் சுரக் கூட்டங்களும் அச் சுரக் கூட்டங்களினின்றும் எழக் கூடிய ஒலி நயங்களுமே ஆமென்றும் 'அடாண' இராகம் ஒன்று தான் 'யாழ்முரி'ப் பண்ணிற்கு ஒத்து அமைந்து வருகின்ற சிறப்பு உடையதென்றும் கண்டிருக்கிறேன்.

இக்காலம் பலரும் பாடி வருகின்ற தன்மை கொண்டு 'யாழ்முரி' என்பது 'அடாணா'த் தான் என்று நான் கூறுவதாகக் கருதுதல் வேண்டாம். அதன் வருமுறை, இலக்கணக் கூறு, 'யாழ்முரி'ப் பண்ணின் செயற்பாடுகள் ஆகிய யாவும் 'அடாண' தவிர வேறு எந்தப் பண்ணிற்கும் (இராகத்திற்கும்) பொருந்தி வரவில்லை என்பது காரண காரியத்தோடு எனக்கு விளக்கம் ஆனதன் பின்பு தான் 'யாழ்முரி' என்பது 'அடாண' இராகம் தான் என்று உறுதியான முடிவிற்கு வந்தேன்.

ஏனைய மொழி வரலாறு, சரித்திரம், கதை, வசன நூல்கள், பாக்களாலாகிய பிரபந்தங்கள் ஆகிய இவைகளை எழுத்து மூலமாக வடித்துப் படிக்கச் சுவை உண்டாவது போலச் செய்யலாம். இசை ஒலி வடிவானதால் அதை எழுத்தளவில் எழுதி விளக்குவது அரிதேயாயினும் இங்கு ஒலிக்குரிய பகுதிகளை அதன் சுர எழுத்துக்களின் அளவால் ஒருவாறு குறிப்பிட்டு எழுதுகின்றேன்.

இசை வல்லுநர்கள் சுர இயலாகிய வரிவடிவை மட்டும் காணுமல் அச் சுர எழுத்துக்களால் விளக்கிய வரிவடிவு

எதை விளக்க வந்ததோ அந்த இசை வடிவத்தைத் தம் முள்ளே இயக்கி அதன் ஒலி நயம் அறிதல் வேண்டுமென் றும், அவ்வாறு அறிந்த அந்த இசையின் தரத்தையும் செயற்பாட்டின் முறைகளையும் 'தமிழ்ப் பற்றும் இசை ஆர்வமும் மிக்க ஏனைய புலவர்களுக்கும்' எடுத்துக் கூறி இவ் விசை அமைதிகளின் உண்மைகளை உள்ளது உள்ள படி எடுத்துப் பாடிக் காட்டியும் விளக்கிக் கூறியும் அவர் களுக்கும் அறிவிக்க வேண்டுமென்றும் கேட்டுக் கொண்டு தொடர்கிறேன்.

'யாழ்' என்ற சொல் பொதுவாக இசைக் கருவிக்கும் பொருந்துமாயினும் இங்கு 'யாழ்முரி'ப் பண்ணென்று பண்ணை (இராகத்தை)ப் பற்றிப் பேசப்படுவதால் இங்கு 'யாழ்' என்ற சொல்லைப் பண்ணிற்கு உரிய சுரம் என்று பொருள் கோடல் வேண்டும். 'முரி – முறி' என்ற சொல் லுக்கு முறித்தல், துண்டித்தல் போன்ற பல பொருள்கள் உள. எனவே 'யாழ்முரி' என்றால் அந்தப் பண்ணிற்கு என்னென்ன சுரங்கள் வரப்பெறுமோ அந்தந்த யாழாகிய சுரங்கள் முறிபட்டு வருகின்றது என்பது பொருள்.

நம் பழக்கத்திலே பயின்று வருகின்ற எத்துணையோ இராகங்களின் தன்மைகளைச் சீர் தூக்கி ஆராய்ந்து பார்த் ததில் 'யாழ்முரி' என்ற சொல்லின் கருத்துக்கு ஏற்ப 'அடாண' என்ற ஓர் இராகம் தான் சரியான முறையில் ஒத்து வருகின்றது. 'அடாண' இராகத்திலுள்ள ஒவ் வொரு சுரமும் அது எந்தெந்த ஸ்தானத்திலே நின்று ஒலிக்க வேண்டுமோ அந்தந்த ஸ்தானங்களிலே அந்த ஸ்தானங்களுக்குச் சம்பந்தம் அல்லாத வேறு சுரத் தான இயலாகிய எழுத்துக்கள் அவ் விடத்தில் நின்று அந்தச் சுர ஒலிகளை ஒலிக்கச் செய்கின்றது. இது வியக்கத் தக்க ஒரு

செய்தியாகும்.

‘ அடாண ’ இராகத்திலே வருவதான ஸ்வர எழுத்துக்கள் (இந்தச் சுர எழுத்துக்களையே இசைக்குரிய இயல் எனக் கூறலாம்.) எவ்வாறு முறி படுகின்றன என்பதை ஒரு சிறு எடுத்துக்காட்டின் மூலம் இங்கு எளிதாக முதலில் விளக்குகின்றேன். இந்த இயலாகிய சுர எழுத்துக்களின் அடியாகப் பிறக்கும் சுர ஒலிகளாகிய இசைகள் எவ்வாறு முறி படுகின்றன என்பதை வேறொரு இடத்தில் தெளிவாகவும் விரிவாகவும் விளக்குவோம். சுர எழுத்துக்கள் முறி படும் சாமான்னிய வகைகளை இங்கு கருத்திற் கொண்டால் பின் வரும் செய்திகளில் உள்ள நுட்பமான இசைக் கூறுகளை மனத்தில் இருத்திக் கொள்ள ஒரு வழி கோலாக அமையும்.

1. ‘ அடாண ’ இராகத்தில் ‘ துத்த ’ (ரிஷப) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘ கைக்கிளை ’ (காந்தார) நரம்பினுலும், ‘ உழை ’ (மத்யம) நரம்பினுலும் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்கு ‘ துத்த ’ நரம்பாகிய ‘ ரிஷப ’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

2. ‘ கைக்கிளை ’ (காந்தார) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘ துத்த ’ (ரிஷப) நரம்பினுல் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்குக் ‘கைக்கிளை’ நரம்பாகிய ‘காந்தார’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

3. ‘ உழை ’ (மத்யம) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘கைக்கிளை’ (காந்தார) நரம்பினுல் உச்சரித்துப் பயின்று வரப்

பெறுகின்றது. இங்கு ‘உழை’ நரம்பாகிய ‘மத்யம’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

4. ‘இளி’ (பஞ்சம) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘உழை’ (மத்யம) நரம்பினுலும், ‘விளரி’ (தைவத) நரம்பினுலும், ‘தார’ (நிஷாத) நரம்பினுலும், ‘குரல்’ (ஷட்ஜ) நரம்பினுலும் ஆக நான்கு சுர நரம்புகளினுலும் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்கு ‘உழை, விளரி, தாரம், குரல்’ ஆகிய ‘மத்யமம், தைவதம், நிஷாதம், ஷட்ஜம்’ என்ற நான்கு சுர எழுத்துக்களால் (இயல்களால்) ‘இளி’ யாகிய ‘பஞ்சம’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

5. ‘விளரி’ (தைவத) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி ‘குரல்’ (ஷட்ஜ) நரம்பின் உதவியால் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்கு ‘விளரி’ யாகிய ‘தைவத’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

6. ‘தார’ (நிஷாத) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘விளரி’ (தைவத) நரம்பினுலும், ‘இளி’ (பஞ்சம) நரம்பினுலும் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்கு ‘இளி, விளரி’ ஆகிய ‘பஞ்சமம், தைவதம்’ என்ற இரண்டு சுர எழுத்துக்களால் (இயல்களால்) ‘தார’ மாகிய ‘நிஷாத’ சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

7. ‘குரல்’ (ஷட்ஜ) நரம்பின் உதவியினுல் உச்சரித்து அதன் மூலம் வரவேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, ‘தார’

(நிஷாத) நரம்பினுலும், 'விளரி' (தைவத) நரம்பினுலும், 'இளி' (பஞ்சம) நரம்பினுலும் உச்சரித்துப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இங்குத் 'தாரம், விளரி, இளி' ஆகிய 'நிஷாதம், தைவதம், பஞ்சமம்' என்ற மூன்று சுர எழுத் துக்களால் (இயல்களால்) 'குரல்' ஆகிய 'ஷட்ஜ' சுர எழுத்து (இயல்) முறி பட்டு வருகின்றது.

8. இன்னும் 'குரல், விளரி' (ஷட்ஜம், தைவதம்) (ச்த) என்ற இரண்டு சுர நரம்புகளால் உச்சரித்து அதன் மூலம் வர வேண்டிய ஓர் இசை ஒலி, 'பஅ, தஅ, நிஇ' என்ற சுர எழுத்துக்களின் (இயல்களின்) உதவியினுல் உச்சரித்துப் பயின்றும் ஒலிக்கப் பெற்றும் வருகின்றது. இங்கு 'பஅ, தஅ, நிஇ' என்ற மூன்று சுர எழுத்துக்க ளும் (இயல்களும்) அதைத் தொடர்ந்து வரும் அகர இகர உயிர்களும் 'ச்த' என்ற இடத்தில் நின்று வருவதனுல் 'ச்த' என்ற சுர எழுத்துக்கள் (இயல்கள்) முறி பட்டு வருகின்றன.

எனவே 'அடாண' இராகத்திலுள்ள எல்லாச் சுர எழுத்துக்களும் முறி பட்டு அதற்குப் பதில் அந்தந்தச் சுர ஸ்தானங்களிலே வேறு சுர எழுத்துக்கள் நின்று அதன் உதவியினுல் அச் சுரங்களை ஒலிக்கச் செய்தலால் இந்த இராகமாகிய பண்ணிற்கு 'யாழ்முறி' என்ற பெயர், தகுதியை முன்னிட்டுக் காரண காரியத்தோடு அமைந்தது என்பதே பொருந்தும். அதாவது 'யாழாகிய சுரங்கள் ஒவ்வொரு சுர ஸ்தானத்திலும் முறி படுகின்றன என்ற பொருளில் இப் பெயர் அமைந்ததாகும். இதுபோல இன் னும் பல இடங்களிலும் இதன் சுரங்கள் வெவ்வேறு வகை களிலே முறி பட்டு வெவ்வேருய் அமைந்தும் வருகின்றன. அந்த நுட்பகளை இசைப் புலவர்கள் நன்ருக அறிவார்கள்.

இவற்றின் உண்மை வடிவமான பல நுட்பச் செய்திகள் பின்னும் விரித்துக் கூறப் பெறும். அங்கு இதன் உண்மை யான நிலை மேலும் தெளிவு பெறும்.

நூல்களின் வாயிலாகவும் வழிவழியாக வழங்கி வரும் மரபினுலும் 'மாதர்மடப்பிடி' என்ற தேவாரத் திருப்பதி கம் 'யாழ்முரி'ப் பண் என்றே வழக்கத்தில் பயின்று வந்து கொண்டிருந்தது. இக் காலம் அப் பண்ணின் பெய ரைக் கூருமல் பெரும்பாலும் 'அடாண' என்ற இராகத் திலேயே பெயரைக் கூறியும் பாடியும் வருகின்றனர்.

பொதுவாக இந்தப் பண் 'அடாண' என்ற பெய ரால் எப்போதிலிருந்து வழங்கி வரப் பெறுகின்றது, அப் பெயர் யாரால் இடப் பெற்றது என்பது போன்ற ஐயத் திற்கு இடமான இச் செய்திகளை எல்லாம் விரைந்து அறிய ஆவலாக இருக்கும். 'அடாண' என்ற பெயர் எப்போது வந்தது? ஏன் வந்தது? யாரால் வந்தது? என்று அறி வதை விட 'அடாண' என்ருல் என்ன? அப் பெயரின் பொருள் யாது? எக் கருத்துக் கொண்டு அப் பெயர் இடப் பெற்றது? யாழ்முரி என்ற சொல்லுக்கும் அடாண என்ற சொல்லுக்கும் கருத்து ஒற்றுமை பொருள் ஒற்றுமை ஏதேனும் உண்டா? என்பது போன்ற செய்திகளை அறி வதே நலம். அது நமக்குப் பயன் தரும்.

'யாழ்முரி' என்ற சொல்லுக்கு நேரான பொருளும், அதன் கருத்தும் ஒலித் தத்துவத்தின் குண நலன்களும் 'அடாண' என்ற பெயரிலேயே அடங்கி இருக்கின்றது. அந்த நயம், அறிந்து போற்றத் தக்கது. 'அடாண' என்பதும் 'யாழ்முரி' என்பதும் ஒரே கருத்தும் பொரு ளும் கொண்டதாக விளங்குகின்றன.

விளக்கம் வருமாறு :— 'அடாண' என்ற பெயரி லுள்ள அ - என்ற ஓரெழுத்துச் சொல்லிற்கு அழகு என் றும் பரமன் என்றும் இரு பொருள்கள் உண்டு. 'டாண' என்ற சொல்லிற்குக் காவலிடம் என்று பொருள். எனவே இப் பண்ணின் சுர ஸ்தான ஒலியின் இடத்திலே வேறு ஸ்வர ஸ்தான எழுத்து நின்று அவ் விடத்தின் ஒலியை முறையாகக் காவல் செய்து ஆட்சி பெற்று வருகின்றது.

அவ்வாறு ஆட்சி பெற்று வரும் அந்த இசை ஒலியா னது நுண்ணிய அமைதியோடு மிகுந்த அழகு பெற்று ஒலிப்பதுடன் மிகுந்த சுவையோடும் விளங்குகின்றது. இவ் வாறுன ஒலிச் சிறப்பு 'அடாண' இராகத்தின் எல்லா ஸ்வர ஸ்தானப் பகுதிகளிலும் தெளிவாக அமைந்து வரு தலைக் காணலாம். இக் காரணத்தினுல் 'அடாண' என்ற பெயர் 'யாழ்முரி' என்ற பெயரையுடைய பண் ணின் இராகமாகப் பொருந்தி வருவதாகின்றது.

மற்றொன்று :— 'அடாண' என்ற பதமானது பிரா கிருதச் சொல்லாகும். நிகழ்காலம், எதிர்காலம், ஏவல் ஆகிய இப் பொருள்களில் ஒருமையில் 'ஸ்த$_2$ா' என்ற விணைச் சொல்லிற்கும் 'த்$_4$யை' என்ற விணைச் சொல் லிற்கும் 'கைஓ' என்ற விணைச் சொல்லிற்கும் முறையே 'ட$_2$ா' 'ஜ$_4$ா' 'க$_3$ா' என்ற * ஆதேசங்கள் வரும் என்று பிராகிருதப் பிரகாசம், அத்தியாயம் எட்டு, சூத்தி ரம் இருபத்தாறின் மூலம் அறியப் பெறும். இதற்கு ஒரு சூத்திரம் உண்டு. அது வருமாறு :—

---

* ஆதேசம் என்றுல் ஒரு சொல்லிற்குப் பதிலாக வேறொரு சொல் வருதலைக் குறிக்கும்.

" டா ஜா கா ஸ்ச வர்த்தமான பவிஷ்யத் வித்யாத் யேக வசனேஷு "

(பிராகிருதப்பிரகாசம், அத்தியாயம் - 8, சூத்திரம் - 26.)

வட மொழியாகிய ஸம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள 'ஸ்தானே' என்ற சொல்லுக்குப் பிராகிருத மொழியில் 'டாணே' என்று வரும். 'ஸ்தா' என்பது 'டா' என்றும் 'னே' என்பது 'ணே' என்றும் வரப் பெறும். 'ஸ்தானே' அல்லது 'ஸ்தான' என்ற ஸம்ஸ்கிருதச் சொல்லைப் பிராகிருத மொழியில் 'டாணே' அல்லது 'டாண' என்று கூறுவர். 'ஸ்தான' அல்லது 'டாண' என் பதற்கு 'இடம்' என்பது பொருள்.

இடம் என்பதன் எதிர்மறையாகிய இடம் அல்லாதது என்பதற்கு ஸம்ஸ்கிருதத்தில் 'அஸ்தான' என்று வரும். இது பிராகிருத மொழியில் பயின்று வரும் போது 'அடாண' என்று கூறுவர். 'அடாண' என்ற பிரா கிருதச் சொல்லிற்கு இடமல்லாதது என்றே பொருள்.

அதாவது, 'தர்ம - அதர்ம' 'பய - அபய' 'விவேக - அவிவேக' 'கால - அகால' 'யோக்ய - அயோக்ய' 'மங்கள - அமங்கள' என்ற ஒவ்வொரு சொல்லிற்கும் எதிர் மறையாக அ- என்ற எழுத்தைப் பயன் படுத்தல் போலவே 'டாண - அடாண' என் பது ஸ்தானம் ஆகிய இடத்தையும் அதன் எதிர் பத மாகிய இடம் அல்லாதது என்பதையும் முறையே விளக் குகின்றது.

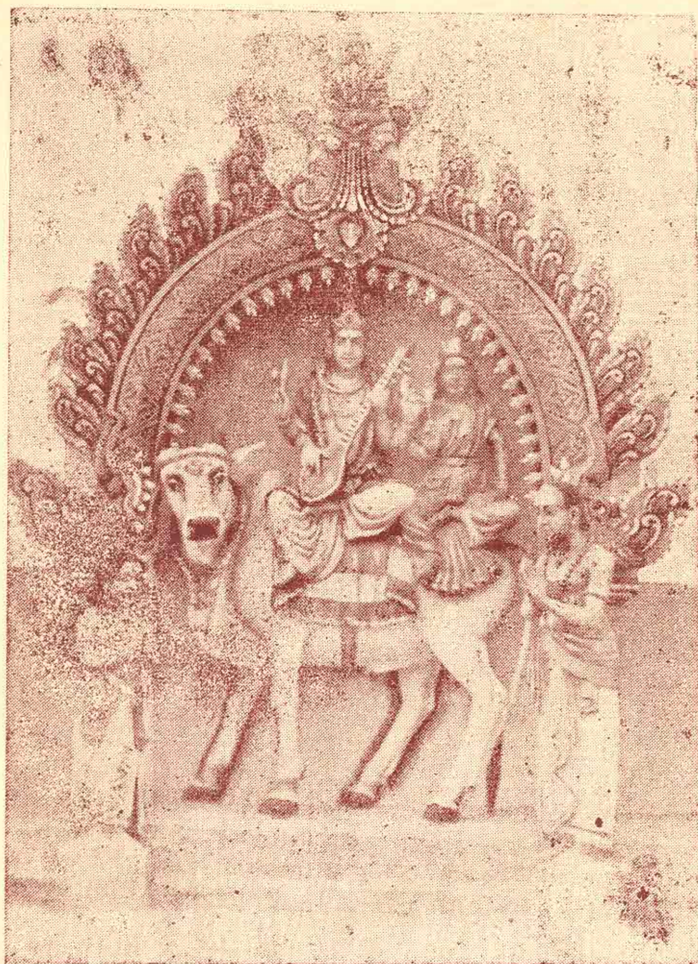
எனவே அடாண இராகத்தில் பயின்று வரும் ஸ்வரங் களுக்கு எந்தெந்த இடம் உரித்தோ அந்தந்த இடங்களில் அதற்கு உரித்தல்லாத வேறு ஸ்வரங்கள் நின்று அந்தந்த

ஸ்தானங்களை ஏற்று அதனதன் ஒலிகளை ஒலிக்கச் செய் கின்றது என்பதே அடாண என்ற சொல்லுக்கு உரிய பொருளாகின்றது.

இது போன்றே யாழ்முரி என்றல் அந்தந்த இடத் திற்கு உரிய யாழாகிய ஸ்வர எழுத்துக்கள் முறி பட்டு அல்லது வேறு பட்டு அந்த ஸ்தானங்களிலே பயின்று வரப் பெருத வேறு சுர எழுத்துக்கள் அந்த ஸ்வர ஸ்தானங்களிலே நின்று அந்தந்த ஒலி இடங்களை நிரப்பு கின்றது என்று ஆகின்றது. அப்போது உண்மையில் அந்த ஸ்தானத்திற்கு உரிய சுர எழுத்துக்கள் முறி படு கின்றன என்ற பொருளேயே 'யாழ்முரி' என்ற சொல் தெளிவு படுத்துகின்றது.

எனவே எந்தெந்த சுர எழுத்தினுல் அந்தந்த சுர ஒலிகளின் இடம் உணர்த்தப் படுதல் வேண்டுமோ உண் மையில் அந்தந்த சுரத்திற்கு உரிய எழுத்தினுல் அந்த ஸ்தானத்திற்கு உரிய இடம் உணர்த்தப் படவில்லை என் பதை 'அடாண' 'அடாண' அந்தச் சுரத்தினுடைய ஸ்தானமன்று, அந்தச் சுரத்தினுடைய ஸ்தானமன்று என்று அவ் விராகப் பெயராலேயே அவ் விசையின் குணம் அறிவிக்கப் பெறுகின்றது. இது போலத் தான் 'யாழ்முரி' 'யாழ்முரி' அந்த இடத்திற்கு உரிய யாழா கிய சுரமன்று, யாழாகிய சுரமன்று என்பதை அப் பெயராலேயே அப் பண்ணின் சீரிய அமைதி அறிவிக் கப் பெறுகின்றது.

எனவே யாழ்முரி என்ற பண்ணின் பெயரும் அடாண என்ற இராகத்தின் பெயரும் ஒரே பொருளும் கருத்தும் குண நலனும் கொண்டவை. யாழ்முரி என்பது நல்ல செழிப்பான தமிழ்ச் சொல். அடாண என்பது வட



சுவாமி யாழ்முரிநாதர் - தேவி மதுரமின்னம்மை

'மாதர்மடப்பிடி' பாடி வணங்கினர் வானவரும்
வணங்கி ஏத்த'

மொழிச் சொல். ஸம்ஸ்கிருதத்திற்கும் முந்தைய பிரா கிருதச் சொல்லாகும்.

ஞானசம்பந்த சுவாமிகள் இவ்வாறான புதிய ஒலிச் சிறப்பு நிரம்பிய ஒரு பண்ணை அதி அற்புதமாகச் செய் தருளினர். அப் பண்ணினுடைய இயலும் இசையும் உலகெலாம் பரவின. இப் புது விதமான இசை நாதத் திலே யாவரும் மயங்கினர். இவ்விசை வெகுவாகப் பரவியதும் இவ்விசையின் உயர் தன்மையை வட நாட் டினரும் அறிவாராயினர். அவர்கள் இவ்விசைக்குரிய யாழ்முரி - என்ற தமிழ்ப் பெயரின் பொருளுக்கு ஏற்ப தங்கள் நாட்டினரும் இவ்விசையின் பெயரைக் கூறும் பொருட்டு தக்க பொருள் அமையுமாறு யாழ்முரி என்ற சொல்லிற்கு நேரான அடாண என்ற இராகப் பெய ரால் அழைத்தனர்.

நம் இராகங்கள் பலவும் தமிழ்ப் பெயர்கள் இன்றி வடமொழிப் பெயராலேயே வழங்கி வருதல் போல யாழ்முரி என்ற தமிழ்ப் பெயரும் அடாண என்ற வட மொழிப் பெயராலேயே வழங்கி வரப் பெறலாயிற்று. இந்த அடாண என்ற இராகம் வடநாட்டின் கண்ணும் வேறு சில சுரச் சேர்க்கையோடு பயின்று வரப் பெறு கின்றது. நம் தமிழ்ப் பெயர் சிதைவுறாமல் அதற்கு ஒத் ததாக அமைய வேண்டுமே என்ற கவலை கொண்டு ஆழ்ந்த கருத்துடன் ஒரு பெயரை வட மொழியில் ஆக்கியதற்கு அவர்களுக்கு நாம் நன்றி செலுத்தல் வேண்டும். இனி யாழ்முரிப் பண்ணின் செய்திகளை விரிவாகக் காண்போம்.

இந்த யாழ்முரிப் பண் அல்லது அடாண இராகத் திற்கு ஆரோஹண அவரோஹண சுரம் இன்னதென்று

வரையறுத்துக் கூற இன்றளவும் இயலாததாகவே இருக்கின்றது. ஏன்? அததற்குரிய ஸ்வர ஸ்தான எழுத்தை அந்தந்த இடத்தில் உண்மையில் கூற இயலாமலிருப்பது தான் காரணம்.

கடவுள் முக்குண அம்சமுடையவர். படைப்புத் தொழிலால் சத்துவ குண பிரதிபிம்பராகிய பிரஹ்ம்ம அம்சம் உடையவராகவும், காக்கும் தொழிலால் ரஜோ குண பிரதிபிம்பராகிய விஷ்ணு அம்சம் உடையவராகவும், அழிக்கும் தொழிலால் தாமஸ குண பிரதிபிம்பராகிய சிவ அம்சம் உடையவராகவும் விளங்குகிறார்.

ஒரு நாட் பொழுதிலே காலைப் பொழுது சிருஷ்டியாகிய படைப்புத் தொழில் தத்துவமாகவும், உச்சிப் பொழுது ஸ்திதியாகிய காக்கும் தொழில் தத்துவமாகவும், இரவுப் பொழுது ஸம்ஹாரமாகிய அழிக்கும் தொழில் தத்துவமாகவும் கருதப் படல் வேண்டும்

இந்த மூன்று வேளைகளுக்கும் உரிய பண்களைக் காணும் போது காலை வேளைக்கு அதாவது படைத்தல் வகைக்குப் பூபாளம், தன்யாஸி, ஸாவேரி போன்ற பண்களும், உச்சி வேளைக்கு அதாவது காத்தல் வகைக்கு மத்யமாவதி போன்ற பண்களும், இரவு வேளைக்கு அதாவது அழித்தலாகிய ஒன்றி ஒடுங்கும் நிலைக்கு ஸௌராஷ்டிரம், அடாண போன்ற பண்களும் ஏற்றவைகளாகும். ஒடுக்கத்தின் ஆரம்ப திசைக்கு ஸௌராஷ்டிரமும், ஒடுக்கத்தின் பரிபூரண அநுபவ நிலைக்கு அடாணவும் உகந்தது என்க.

ஒடுக்கத்தின் பரிபூரண நிலைக்கு அடாண என்பது எவ்வாறு ஏற்றதாகின்றது என்பதைக் கவனிப்போம்.

மத்யமாவதி என்ற இராகம் உச்சி வேளைக்கு உரியது என அறிந்தோம். கடவுளுக்கு நீராட்டல் (அபிஷேகம்), ஆடை அணிகளால் அழகு செய்தல் (அலங்காரம்), மலர் தூவல் (அர்ச்சனை), மட்டிப்பால் - குங்கிலியம் - சாம்பிராணி - தசாங்கம் ஆகிய நறு மணம் வீசும் புகையிடுதல், பல்வகை விளக்கு ஒளி காட்டல் (தீப, தூப ஆராதனை) முதலிய வழி பாடுகள் செய்த பிற்பாடு அன்ன வகைகள் நிவேதனம் (நைவேத்தியம்) செய்யப் படல் வேண்டும்.

இசையைக் கடவுள் பரமாக விநியோகம் செய்வதில் அபிஷேகத்தின் போது கௌளையும், அலங்காரத்தின் போது நாட்டையும், தீப, தூப ஆராதனையின் போது ஆரபியும், சத்ரம், சாமரம், கௌரீ, விசிறி முதலிய உபசாரத்தின் போது வராளியும், தோத்திரம் தியானம் முதலியவைகள் செய்யும் போது ஸ்ரீராகமும், ஸ்வாமி பள்ளியறை செல்லும் போது ஸௌராஷ்டிரமும், காலை வேளையில் பால் நைவேத்தியம் செய்யும் போது பூபாளமும் முறை படுதல் போல சுவாமிக்கு நைவேத்தியம் செய்யும் போது உச்சிப் போதிலே மத்யமாவதி இராகம் வாசித்தல் வேண்டும். இது தமிழ் நாட்டின் பண்பாடு ஆகும். இம் முறைகள் தமிழ் நாட்டுக் கோயில்களில் இன்றும் நடை முறையில் இருந்து வருகின்றன.

மத்யமாவதி இராகத்தைக் கோயில்களில் நாதசுரத்தில் வாசிக்கும் போது சுவாமிக்கு நைவேத்தியம் செய்யப் பெறுகின்றது என்ற எண்ணத்தை வீட்டிலுள்ள மக்களுக்கு உண்டாக்குகின்றது. எனவே நாம் உயிர் வாழ்தற்கு உணவே முக்கியமாகும். உணவே உயிரைக் காத்து நிற்கின்றது. எனவே இது காத்தல் தொழி

லக் குறிப்பதால் விஷ்ணு அம்சம் என்ற குறிப்பையும் உணர்த்துகின்றது. எனவே மத்யமாவதி இராகம் விஷ்ணு அம்சம் உடைத்து என்பர். இது ஸகல பாபங் களையும் போக்கும் தன்மையது என்ற காரணத்தினுலே இசைவினிகையின் முடிவிலே மங்களம் பாடி முடித்த பின்பு மத்யமாவதி இராகத்தைச் சிறிது ஆலாபனை செய்து பாடி முடித்தல் மரபு.

ஞானசம்பந்த சுவாமிகள் ஈசனுல் பிரேரேபிக்கும் சங் கல்பத் திரு விளையாடல்களை அறிவித்துத் தம்மையும் உல கத்தோரையும் உய்வித்தல் வேண்டுமென்று கடவுளின் பால் தியான பூர்வமாக மனத்துள் வேண்டிக் கொண் டார். பின்பு விஷ்ணு அம்சமே எல்லை முழுவதிலும் குடி கொண்டு விளங்கும் மத்யமாவதி இராகத்தின் சுர ஸ்தானங்களாகிய 'சரீமபநி' என்ற ஐந்தினையும் எடுத்துக் கொண்டார். மத்யமாவதி இராகம் 'சரீமபநிச்-ச்நிபமரீச' என்ற ஆரோஹண அவரோஹண சுரங்களை உடையதாகும்.

இதற்குக் குரல் (ஷட்ஜம்), பெரியதுத்தம் (சதுஸ் ருதிரிஷபம்), சிறியஉழை (சுத்தமத்யமம்), இளி (பஞ்ச மம்), சிறியதாரம் (கைசிகிநிஷாதம்) ஆகிய ஐந்து சுரத் தானங்களும் வரப் பெறுவன. இந்த ஐந்து சுரஸ்தான எழுத்துக்களையும் அதாவது ஐந்து இசை இயலையும் அந் தந்த சுரஸ்தானத்தின் அளவிலேயே ஒலிக்குமாறு பாடிப் பார்த்தால் மத்யமாவதி இராகத்தின் மேற் பரப்பான எல்லைகள் ஓரளவுத் தெளிவாக வருதலை நன்கறியலாம். இந்த ஒலியின் மேற் பரப்பான தன்மைகளே வட நாட் டின் 'மதுமத்சாரங்' அல்லது 'மத்யமாதிசாரங்' என்ற இராகத்தைத் தெளிவிக்கும்.

'யாழ்முரி'ப் பண்ணின் அமைதிக்காக மத்யமாவதி இராகத்தை ஆதாரமாகத் தேர்ந்து எடுத்துக் கொண்டதற்கும் பண் முறைகளிலே மத்யமாவதி இராகத்திற்குரிய பண் எவை என்றும் அப் பண்ணனது இசை இலக்கண முறைப்படி எம் முறையில் உற்பத்தியாகிச் சிறந்து வருகின்றது என்ற வகைகளையும் இங்குச் சிறிது ஆராய்வோம்.

சிலப்பதிகாரம் ஆய்ச்சியர் குரவையிலே முதலில், வட்டப் பாலைக் கூறப் பெற்றிருக்கின்றது. அவ் வட்டப் பாலையினுள் '4-4-3-2-4-3-2' என்ற அலகுகளிலே (சுருதிகளிலே) துலா இராசியில் குரலாகிய ஷட்ஜமும், தனுர் இராசியில் துத்தமாகிய ரிஷபமும், கும்ப இராசியில் கைக்கிளையாகிய காந்தாரமும், மீன இராசியில் உழையாகிய மத்யமமும், இடப இராசியில் இளியாகிய பஞ்சமமும், கடக இராசியில் விளரியாகிய தைவதமும், ஸிஹ்ம இராசியில் தாரமாகிய நிஷாதமும் ஆகிய 'சரிகாமபதாநி' என்ற ஏழு சுர நரம்புகளை நிறுத்திக் காட்டிக் குறிக்கப் பட்டுள்ளது. இவ் வேழு சுர நரம்புகளுடன் ஏனைய விருச்சிகம், மகரம், மேஷம், மிதுனம், கன்னி ஆகிய ஐந்து இராசிகளிலும், அந்தர நரம்புகளாகிய ஐந்து சுர நரம்புகளையும் சேர்த்து நிறுத்திப் பன்னிரண்டு சுரத் தானங்களாக வடித்து ஒருமுகப் படுத்தி அமைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். பின்பு அச் சுர நரம்புகள் பன்னிரண்டையும் குரல் முதல் ஒவ்வொன்றாக எடுத்துக் கொண்டு நின்ற நரம்பாகவும் அதன் கிளை நரம்பாகவும் கண்டு நின்ற நரம்பை முன் பகுதியிலும் கிளை நரம்பைப் பின் பகுதியிலும் சேர்த்து நிறுத்திப் பன்னிரு யாழ்களாக வகுத்தல் வேண்டும். இங்கு சுத்த யாழ் ஏழும் விக்ருதி (விகற்பம்) யாழ் பதினொன்றும்

தான் இலக்கண முறையில் அமையுமென்க.

அதன் பின்பு அவ் யாழைப் பின் பற்றி யாழின் இடப் புறமும் வலப் புறமும் சுரங்களைச் சீராக அமைத்துச் 'சதுரம்' 'திரிகோணம்' 'ஆயம்', 'வட்டம்' என்ற நான்கு பாலைகளையும் வகுத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். அதன் பின்பு அந்த நான்கு பாலைகளினிடமாக நிற்கப் பெறும் நரம்புகளில் வண்ணப் பட்டடையாகியதும் இசைக்கு அடிமணை யாகியதுமான இளி (பஞ்சம) நரம்பைக் குரலாக்கிக் கொண்டு அதன் மூலம் முறையாகச் ❋ செங்கோட்டி யாழின் சீராகச் சுர நிரல்களைக் காணல் வேண்டும். அதன் பின்பு செங்கோட்டி யாழின் சீராகக் கிடைத்த சுர நிரல்களிலே உள்ள வண்ணப் பட்டடை யாகிய இளி நரம்பைக் குரலாக நிறுத்திக் கொண்டு அதன் மூலம் முறையாகச் ● சகோடயாழின் சீராகச் சுர நிரல்களைக் காணல் வேண்டும். இவ்வாறு செங்கோட்டி யாழின் சீரினுலும் சகோட யாழின் சீரினுலும் கிடைக்கப் பெற்ற சுர நிரல்களே பண்களாகும். இம் முறைகளைப் பின் பற்றியே பண்களை அறிந்து வரல் வேண்டும். ○

இவ்வாறு அறிவதில் நம் ஆய்வை முன்னிட்டு மத்ய மாவதி சுர நரம்புகள் வந்த வரலாறு மட்டும் இங்குக் கூறப் பெறுகின்றது. வட்டப் பாலையிலே முதலாவதாக

❋ செங்கோட்டி யாழென்பது குரல் முதற் கொண்டு '4 - 3 - 2 - 4 - 4 - 3 - 2' என்ற அலகு முறைப்படி சுரங்கள் நிற்பதைக் குறிக்கும்.

● சகோட யாழென்பது குரல் முதற் கொண்டு '4 - 3 - 2 - 4 - 3 - 4 - 2' என்ற அலகு முறைப்படி சுரங்கள் திற்பதைக் குறிக்கும்.

○ 'சிலம்பு காட்டும் பண்டைத் தமிழிசை' எனும் எனது நூலில் மேற் குறித்த செய்திகளை விரிவாகக் காணலாம்.

நின்ற ஏழு நரம்புகளிலே துலா இராசியில் நின்ற குரலாகிய ஷட்ஜ சுர நரம்பும் அதன் கிளையாகிய (கிளை - ஷட்ஜ பஞ்சம உறவாகிய வாதி சம்வாதித்வம்.) இடபத்தில் நின்ற இளியாகிய பஞ்சம சுர நரம்பும் முறையே முன் பகுதியிலும் பின் பகுதியிலும் நின்று வருதலே மருத யாழ் எனப்படும். இவ்வாறு நின்ற இரண்டு நரம்புகளிலே முன் பகுதியில் நின்ற குர ் (ஷட்ஜ) நரம்பை மாயவனென்றும் பின் பகுதியில் நின்ற இளி (பஞ்சம) நரம்பைப் பலதேவனென்றும் புனை பெயரிட்டு நம் முன்னோர் காரண காரியத்தோடு வழங்கியுள்ளனர். அவை ' நாற்றுமூன்று பண்கள் - ஒரு திறனாய்வு ' என்னும் எனது நூலில் விரிவாக விளக்கப் பெறும்.

முன் பகுதியிலும் பின் பகுதியிலும் நின்ற ' ச - ப ' என்ற மருதயாழை முதலில் சதுரப் பாலையாகச் சீர் செய்து பார்க்கும் போது அவை நான்கு வகைகளாகக் கிடைக்கும். அந்த நான்கு வகைச் சதுரப் பாலைகளையும் பன்னிரண்டு சுர ஸ்தானக் கட்டத்துள் அமைத்துக் காட்டியதைக் கண்டு தெளிக.

(மருத யாழிற் றோன்றும் நான்குவகைச் சதுரப் பாலைகள்.)

*	1.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	*
*	2.	நி	நீ	ச	ரி	ரீ	க	கா	ம	மா	ப	த	தா	*
*	3.	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	I	2	*
*	4.	வலம் (மா) இடம்							வலம் (பல) இடம்					*
*	5.			ச							ப			*
*	6.			ச	ரி						ப	த		*
*	7.			ச		ரீ					ப		தா	*
*	8.		நீ	ச						மா	ப			*
*	9.	நி		ச					ம		ப			*

1. [பன்னிரண்டு சுர ஸ்தானத்து வரிசை எண்கள். மருத யாழிற்குச் சிறிய தாரமாகிய கைசிகி நிஷாதம் முதற் கொண்டு பன்னிரு சுர ஸ்தானங்கள் வரிசை பெறும்.

2. பன்னிரு சுர ஸ்தான இயலாகிய சுர எழுத்துக்கள். குறிலெழுத்துச் சிறிய சுர ஸ்தானத்தையும் நெடிலெழுத்துப் பெரிய சுர ஸ்தானத்தையும் குறிக்கும்.

3. பன்னிரண்டு சுர ஸ்தானமும் இருபத்திரண்டு அலகின் முறைப்படி ' நி - க்குப் பின்பு நீ - யும், நீ - க்குப் பின்பு ச - வும், ச - வுக்குப் பின்பு ரி - யும், ரி - க்குப் பின்பு ரீ - யும், இரண்டாவது இரண்டாவது அலகில் நிற்கின்றது. ரீ - க்குப் பின்பு க - முதலாவது அலகிலும், க - வுக்குப் பின்பு கா - வும், கா - வுக்குப் பின்பு ம - வும், ம - வுக்குப் பின்பு மா - வும், மா - வுக்குப் பின்பு ப - வும் இரண்டாவது இரண்டாவது அலகில் நிற்கின்றது. ப - வுக்குப் பின்பு த - முதலாவது அலகிலும், த - வுக்குப் பின்பு தா - வும், தா - வுக்குப் பின்பு நி - யும் இரண்டாவது அலகில் நிற்கின்றது.' எனவே பன்னிரண்டு ஸ்வர ஸ்தானங்களும் இருபத்திரண்டு ஸ்ருதி முறைப்படி '2 - 2 - 2 - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 2 - 1 - 2' என்று நிற்கப் பெறுவன. இது பாலை முறைக்கான அலகுகளாகும்.

4. மருதயாழின் 'குரல்' மாயவனென்றும் 'இளி' பலதேவனென்றும் புனை பெயருடைத்து. மாயவனுக்கு இடப் புறம் வலப் புறம் இன்னதென்பதும் பலதேவனுக்கு இடப் புறம் வலப் புறம் இன்னதென்பதும் சுட்டிக் காட்டப் பெற்றுள்ளது. (மா - மாயவன், பல - பலதேவன்)

5. மேற் குறித்த கட்டத்துள் முன் பகுதியில் குரலும் பின் பகுதியில் இளியும் சேர்ந்து நிற்றலே மருத யாழாகும்.

6. மாயவனாகிய குரலுக்கு இடப் புறம் சிறிய துத்தமாகிய

சுத்த ரிஷபமும் பலதேவனாகிய இளிக்கு இடப் புறம் சிறிய விளரியாகிய சுத்த தைவதமும் சீராக நிற்கப் பெற்ற முதலாவது சதுரப் பாலை.

7. மாயவனாகிய குரலுக்கு இடப் புறம் பெரிய துத்தமாகிய சதுஸ்ருதி ரிஷபமும் பலதேவனாகிய இளிக்கு இடப் புறம் பெரிய விளரியாகிய சதுஸ்ருதி தைவதமும் சீராக நிற்கப் பெற்ற இரண்டாவது சதுரப் பாலை.

8. மாயவனாகிய குரலுக்கு வலப் புறம் பெரிய தாரமாகிய காகலி நிஷாதமும் பலதேவனாகிய இளிக்கு வலப் புறம் பெரிய உழையாகிய பிரதி மத்யமமும் சீராக நிற்கப் பெற்ற மூன்றாவது சதுரப் பாலை.

9. மாயவனாகிய குரலுக்கு வலப் புறம் சிறிய தாரமாகிய கைசிகி நிஷாதமும் பலதேவனாகிய இளிக்கு வலப் புறம் சிறிய உழையாகிய சுத்த மத்யமமும் சீராக நிற்கப் பெற்ற நான்காவது சதுரப் பாலை.]

[6,7,8,9 - எண்ணுடைய பாலைகளில் யாழின் சீரினால் நான்கு சுரங்களே அமைதி பெறுவதால் அவை சதுரப் பாலை என்ற பெயர் பெற்றது.]

மேலே குறித்துக் காட்டப் பெற்ற நான்கு வகைச் சதுரப் பாலைகளுள் முதலிரண்டு சதுரப் பாலைகளினிடமாக நேர் முறையிற் பண்கள் சீர் பெற்று வரும். பின் வரும் இரண்டு சதுரப் பாலைகளினின்று எவ்வகையிலும் பண்கள் தோன்ற மாட்டா. எனவே இந் நான்கனுள்ளும் நம் ஆய்விற்கு வேண்டியதாக மருத யாழினிடமாகத் தோன்றிய இரண்டாவதாக நின்ற சதுரப் பாலையின் நான்கு சுர நிரல்களையே கைக் கொண்டு விளக்கப் பெறுகின்றது.

இங்கு மாயவனுக நின்ற குரல் (ஷட்ஜ) நரம்பிற்கு இடப் புறம் பெரிய துத்த (சதுஸ்ருதி ரிஷபம்) நரம்பும் பல தேவனுக நின்ற இளி (பஞ்சமம்) நரம்பிற்கு இடப் புறம் பெரிய விளரி (சதுஸ்ருதி தைவதம்) நரம்பும் முறையே சீர் பெற்று (Symmetrical) நின்றது. எனவே இவ்வாறு சீர் பெற்று வந்த இவை 'ச - ரீ - ப - தா' என்ற நான்கு சுர நிரல்களாக உருவாயிற்று. மாயவன் பலதேவன் என்ற சுரங்களின் சீரினுல் இந் நான்கு சுரங்களே நிரல் பெற்ற தால் இது சதுரப் பாலை எனப் பெற்றது.

இசை இலக்கணப்படி பாலையில் நின்ற சுரங்களெல் லாம் திறம் பெறல் வேண்டுமென்பது விதி. திறம் என்பது பல் பொருளுடைய ஒரு சொல் ஆயினும் இங்கு ✻ திறம் என்பது கிளை முறையாகும் என்று சிலப்பதிகாரம் கூறு கின்ற தன்மை கொண்டு இதை இப் பாலை நிரல்களிலே அன்வயப் படுத்தல் வேண்டும். எனவே இப் பாலையில் கிடைத்த 'ச - ரீ - ப - தா' என்ற நான்கு சுரங்களும் கிளை முறையில் வாதி சம்வாதியாகிய இலக்கணம் பெற் றுத் திறமடைந்து வருகின்றதா என்று அறிதல் வேண்டும்.

எனவே இச் சதுரப் பாலையிலுள்ள குரலாகிய ஷட்ஜ சுர நரம்பானது தன் கிளையாகிய இளி (பஞ்சம) சுர நரம் பைப் பெற்றுத் திறம்பட நிற்கின்றது. இது போல பெரிய துத்தமாகிய சதுஸ்ருதிரிஷப சுர நரம்பானது தன் கிளை யாகிய பெரிய விளரி (சதுஸ்ருதி தைவத) சுர நரம்பைப் பெற்றுத் திறம்பட நிற்கின்றது. இது போல பெரிய விளரி யாகிய சதுஸ்ருதி தைவத சுர நரம்பானது தன் கிளையாகிய பெரிய கைக்கிளை (அந்தர காந்தார) சுர நரம்பைத் திற

✻ கிளை - பண்ணின் திறம் [சிலப் - ஊர்காண், 166 வரி, அரும் - உரை]

மாகப் பெற்று வரல் வேண்டும். இந்தச் சதுரப் பாலையிலே 'ச - ரீ - ப - தா' என்ற நான்கு சுர நரம்புகளே நிற்ப தால் பெரிய கைக்கிளையாகிய அந்தர காந்தார சுர நரம்பு இதில் இடம் பெற்றுத் திறமடைந்து வரவில்லை.

எனவே இசை நூலில் கூறியபடி பெரிய விளரி (சதுர் ஸ்ருதி தைவத) நரம்பின் கிளையாகிய பெரிய கைக்கிளை (அந்தர காந்தார) சுர நரம்பை இந்தச் சதுரப் பாலையிலே கிழமை (உரிமை) கொள்ளல் வேண்டும். அப்போது இந்தச் சதுரப் பாலையின் நிரல்களானவை ஐந்து சுர நரம் போடு கூடி 'ச - ரீ (கா) ப - தா' என்ற பாலையாகக் காணப் பெறும். இந்த நிரலில் அமைந்த சுர நரம்புகள் மோஹன இராகத்திற்குரிய சுர ஸ்தானமாக விளங்குத லால் இதை 'மோஹன' இராகமென்று இக் காலத்தோர் கூறுவர். அவ்வாறு கூறுதல் தவருகும். இச் சுர நிரல்கள் மருத யாழினிடமாகத் தோன்றிய பாலை நிரலே தவிர பண் ணுக்குரிய சுர நிரலல்ல என்று துணிக.

ஏனெனின் இங்குச் சதுரப் பாலை நிரலிலே கைகிளை யைக் கிழமை பெறச் செய்த பின் வரப் பெற்ற 'ச - ரீ கா - ப - தா' என்ற ஐந்து சுர நரம்புகளும் இருபத்தி ரண்டு அலகு முறைப்படி '6 - 4 - 3 - 6 - 3' என்று நின்று வருகின்றது. அதாவது விளரி (தைவத) நரம்பிற் குப் பின்பு ஆருவது அலகிலே குர (ஷட்ஜ) லும், குரல் (ஷட்ஜ) நரம்பிற்குப் பின்பு நான்காவது அலகிலே துத்த (ரிஷப) மும், துத்த (ரிஷப) நரம்பிற்குப் பின்பு மூன்ருவது அலகிலே கைக்கிளை (காந்தாரம்) யும், கைக்கிளை (காந் தார) நரம்பிற்குப் பின்பு ஆருவது அலகிலே இளி (பஞ் சமம்) யும், இளி (பஞ்சம) நரம்பிற்குப் பின்பு மூன்ருவது அலகிலே விளரி (தைவத) நரம்பும் நிற்கின்றன. இவ்

வாறு நிற்கும் அலகு முறை பாலைக்கே பொருந்துவது.

இங்குள்ள 'ச – ரீ – கா - ப – தா' என்ற ஐந்து சுர நரம்புகளும் ஒரு பண்ணாக (மோஹனத்திற்குரிய சுரமாக) நிரல் பெற்று நிற்க வேண்டுமானால் விளரியாகிய தைவதத்திற்குப் பின்பு குரல் (ஷட்ஜம்) ஆறுவது அலகிலும், குரலாகிய ஷட்ஜத்திற்குப் பின்பு துத்தம் (ரிஷபம்) மூன்றுவது அலகிலும், துத்தமாகிய ரிஷபத்திற்குப் பின்பு கைக்கிளை (காந்தாரம்) நான்காவது அலகிலும், கைக்கிளையாகிய காந்தாரத்திற்குப் பின்பு இளி (பஞ்சமம்) ஆறுவது அலகிலும், இளியாகிய பஞ்சமத்திற்குப் பின்பு விளரி (தைவதம்) மூன்றுவது அலகிலும் அதாவது 'ச – ரீ – கா - ப – தா' என்பவை '6 – 3 – 4 – 6 – 3' என்ற அலகுகளிலே நின்று வருமானால் அதுவே பண்ணாகும். இங்குக் கூறப் பெற்ற இலக்கண வரம்பு முறைகள் சிலப்பதிகாரத்தினின்று நன்கு விளக்கமாவன. கண்டு தெளிக.

இனி இந்தப் பாலையில் நின்ற 'ச – ரீ – கா - ப – தா' என்ற நிரல்களிலுள்ள இளியாகிய பஞ்சம சுரத்தை அதன் நட்பாகிய குரல் (ஷட்ஜ) நரம்பாகவும் பின்பு 'தா – ச – ரீ – கா' என்ற நரம்புகளையும் அதனதன் நட்பாகிய நரம்புகளால் 'ரீ - ம - ப - தா' என்று நிறுத்தும் போது 'ச – ரீ – கா – ப – தா' என்ற அவைகள் 'ம - ப - தா - ச – ரீ' என்ற சுர நரம்புகளாக நிற்பன. இதனைப் பரிவாதினியாழ் (ஒரு ஸ்வரத்திற்குப் பதிலாக மற்றொன்று ஸ்வரம் இடம் பெறுவது) என்பர்*. பரிவாதினி யாழ் நிலையிலே வரப் பெற்ற 'ம – ப – தா – ச – ரீ' என்ற சுர நிரல்களே இக்காலத்தில் வழங்கி வரும் 'சுத்தசாவேரி' என்ற இராகமாகும்.

---

* குடுமியான் மலைக் கல்வெட்டு குறிக்கும் பரிவாதினி யாழ் என்பது இதுவே.

சுத்தசாவேரி என்பது நூற்று மூன்று பண்களில் எந்தப் பண்ணைக் குறிக்கும் என்பது பற்றி ‘நூற்று மூன்று பண்கள் - ஒருதிறனாய்வு’ எனும் எனது நூலில் விளக்கப் பெறும். ‘ம - ப - தா - ச - ரீ’ என்ற சுத்தசாவேரியின் நிரல்களானது உழையை (மத்யமத்தை) முதலாவதாகக் கொண்டு (அதாவது பாலையிலுள்ள மாயவனாகக் கருதப் பெற்ற குரலின் நட்பு சுரம் ஆகிய உழையை (மத்யம) முதற் கொண்டு) வரிசை பெறுதலால் அது மருத யாழிற் றோன்றிய செம்பாலை எனப்படும். (பாலைக்குக் குரல் குரலாயது செம்பாலை என்றும் பண்ணுக்கு உழை குரலாயது செம்பாலை என்றும் கொள்க.) இதைச் செங்கோட்டி யாழ் முறை என்பர். இசை நூலில் சொல்லப் பெற்ற ‘4 - 3 - 2 - 4 - 4 - 3 - 2’ என்ற அலகு முறைப்படி சுரங்கள் சீர் பெற்று நிற்கின்றது எனப் பொருள்.

இந்த நிரல் பாலையில் மாயவனாக நிற்கும் குரல் சுரத்திற்கு வலப் புறத்தில் அமைதியுறும் தார (நிஷாத) சுரத்தின் நட்பாகிய கைக்கிளை (காந்தார) நரம்பை இப் பண் ஆதியாகக் கொண்டு தோன்றுமாயின் அப்போது அது பெருகியல் எனப்படும். அவ்வாறின்றிப் பாலையிலுள்ள மாயவனாகிய குரல் (ஷட்ஜ) சுரத்தின் நட்பு சுரமாகிய உழை (மத்யம) சுர முதல் தொடங்குதலால் இது அருகியலாக விளங்குகின்றது.

முதலில் பாலையாகத் தோன்றப் பெற்ற ‘ச - ரீ - கா - ப - தா’ என்பவை தொன்றுபடு முறை என்றும், அதன் பரிவாதினி யாழ் முறையாற் கிடைக்கப் பெற்ற ‘ம - ப - தா - ச - ரீ’ என்பவை தொன்முறை யியற்கை என்றும் நூல்கள் கூறும்.

இனி செங்கோட்டி யாழாகிய ‘ம ப தா ச ரீ’ என்ற

சுர நிரல்களிலுள்ள இளியாகிய பஞ்சம சுரத்தை அதன் நட்பாகிய குரல் (ஷட்ஜ) நரம்பாக நிறுத்திக் கொண்டு முறையே 'தா – ச – ரீ – ம' என்ற ஏனைய நரம்புகளையும் அதனதன் நட்பு சுரமாகிய நரம்புகளால் 'ரீ - ம – ப – நி' என்று நிறுத்தும் போது 'ம - ப - தா - ச – ரீ' என்ற அவை 'நி – ச – ரீ – ம – ப' என்ற சுர நரம்புகளாக நிற்கும். இதுவும் பரிவாதினி யாழ் நிலையில் வந்த ஒரு பண் நிரல்களாக அமைதியுறுகின்றது.

இவ்வாறு பரிவாதினி யாழ் நிலையிலே வரப் பெற்ற 'நி – ச – ரீ - ம – ப' என்ற சுர நிரல்களையே இக் காலத்தில் வழங்கி வரும் 'மத்யமாவதி' என்ற இராகப் பெயரால் கூறி வருகின்றனர். 'நி - ச – ரீ – ம - ப' என்ற மத்யமாவதியின் சுர நிரல்களானவை தார (நிஷாத) நரம்பை முதலாகக் கொண்டு வரிசை பெறுதலால் இது சகோட யாழில் தோன்றி வரும் செம்பாலை எனப் பெறும். இதைச் சகோட யாழ் முறை என்பர்.

எனவே 'நி – ச – ரீ – ம – ப' என்ற சுர நிரல்கள் மருத யாழின் கீழ் சதுரப் பாலையினிடமாக 'வம்பூறு மரபின் நிலைக்களா'ஞக வரப் பெற்றது என்றறிக. பாலை நிரல்கள் தொன்றுபடுமுறை என்றும், தொன்றுபடு முறையில் நின்ற நிரல்களிலுள்ள இளி குரலாகி அதன் மூலம் ஒரு நிரல் காணப் பெறும் போது அது தொன்முறை இயற்கை என்றும், தொன்முறை யியற்கையில் நின்ற நிரல்களிலுள்ள இளி குரலாகி அதன் மூலம் ஒரு நிரல் காணப் பெறும் போது அது வம்புறுமரபு என்றும் பெயர் பெறும் என அறிதல் வேண்டும். இம் மூவகை முறைகள் இன்றி வேறெவ்வகையிலும் பண்களின் நல்லமைதிகளைக் காணுதற்கியலா தென்க.

நம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட சதுரப் பாலையா

கிய 'ச - ரீ - ப - தா' என்ற நான்கு சுர நிரலிலுள்ள விளரி (தைவதம்) திறம் பெறல் வேண்டி கைக்கிளை 'கா' (காந்தாரம்) என்னும் அதன் கிளை நரம்பு கிழமை (உரிமை) பெற்றதனுல் 'ச - ரீ - கா - ப - தா' என்று ஐந்து நரம் புடன் அப் பாலை நிற்கலாயிற்று. பின்பு அப் பாலை நிரலி லுள்ள இளி (பஞ்சமம்) குரலாகி (ஷட்ஜமாகி) பரிவாதினி யாழ் நிலையில் சுத்தசாவேரி இராகத்தின் 'ம - ப - தா - ச - ரீ' என்ற சுர நிரல்களும், சுத்தசாவேரியின் சுர நிரல் களாகிய 'ம - ப - தா - ச - ரீ' என்ற நிரலிலுள்ள இளி (பஞ்சமம்) குரலாகி (ஷட்ஜமாகி) பரிவாதினி நிலையில் மத்யமாவதி இராகத்தின் 'நி - ச - ரீ - ம - ப' என்ற சுர நிரல்களும் கிடைத்தன.

இது போல மத்யமாவதி சுர நிரல்களிலுள்ள இளியை (பஞ்சமத்தை) குரலாக (ஷட்ஜமாக) வைத்துக் கொண்டு மற்ெருரு பண் காணலாகா தென்க. ஏனெனின் நூல்க ளில் கூறப் பெற்ற அலகு (சுருதி) முறைகள் சீர் பேதங் கள் யாவும் பிறழும்.

[இங்குப் பாலையாகிய ஐந்து நரம்பும், இளி குரலாகி பரிவா தினியாழ் நிலையிற் கிடைத்த சுத்தசாவேரியின் நிரல்களும், அதன் இளிகுரலாகி பரிவாதினியாழ் நிலையிற் கிடைத்த மத் யமாவதியின் நிரல்களும் அவை வருமுறைகளைக் காண்க]

+	1.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	+
+	2.	ச	ரி	ரீ	க	கா	ம	மி	ப	த	தா	நி	நீ	+
+	3.	ச		ரீ		(கா)			ப		தா			+
+	4.	ம		ப		(தா)			ச		ீ			+
+	5.	நி		ச		(ரீ)			ம		ப			+

1. [பன்னிரண்டு சுரஸ்தானத்தின் வரிசை எண்கள்.

2. பன்னிரண்டு சுர ஸ்தான இயல்கள்.(சுர எழுத்துக்கள்.)

3. மருத யாழின் சதுரப் பாலையில் காந்தாரம் கிழமை பெற்று வந்த ஐந்து சுர நிரல்கள்.

4. பாலை நிரலிலுள்ள இளி குரலாகி பரிவாதினி யாழ் நிலையில் வந்த சுத்தசாவேரியின் சுர நிரல்கள்.

5. சுத்தசாவேரி நிரலிலுள்ள இளி குரலாகிப் பரிவாதினி யாழ் நிலையில் வந்த மத்யமாவதியின் சுர நிரல்கள்.]

மத்யமாவதி இராகத்தின் சுர நிரல்களான இவை தார நரம்பிற்குப் பின்பு குரல் நரம்பு நான்காவது அலகிலும், குரல் நரம்பிற்குப் பின்பு துத்த நரம்பு மூன்ருவது அலகிலும், துத்த நரம்பிற்குப் பின்பு உழை நரம்பு ஆருவது அலகிலும், உழை நரம்பிற்குப் பின்பு இளி நரம்பு மூன்ருவது அலகிலும், இளி நரம்பிற்குப் பின்பு தார நரம்பு ஆருவது அலகிலும் நின்று '4 - 3 - 6 - 3 - 6 = 22' மத்யமாவதியின் 'ச - ரீ - ம - ப - நி' என்ற ஐந்து சுரங்களும் இருபத்திரண்டு அலகு (ஸ்ருதி) முறையில் நிலை பெறுகின்றது. இங்கு இளியாகிய பஞ்சம சுர நரம்பு நான்கு அலகின்றி மூன்று அலகு பெற்று வருதலைக் காண்க.

எனவே வடநூல் வழக்குப் படியும் தென்னூல் வழக்குப் படியும் இளியாகிய பஞ்சம சுரம் நான்கு அலகைப் பெற்று வந்தால் அது ஷட்ஜக் கிராம இராகமென்றும், இளியாகிய பஞ்சம சுரம் மூன்றலகைப் பெற்று வருமாஞல் அது மத்யமக் கிராம இராகமென்றும் கூறியுள்ளனர்.

தமிழ் இலக்கண நூல்படி இளியாகிய பஞ்சம சுரம் நான்கலகைப் பெற்று வருமாயின் அதைக் குரல்வாய்ப் பண் என்றும், அது செங்கோட்டி யாழ் முறையில் அளவு பெற்று வரும் என்றும், (செங்கோட்டி யாழ் '4 - 3 - 2 -

4 - 4 - 3 - 2' என்னும் அலகுடையவை.) அது தொன் முறை யியற்கையில் தோன்றுவ தென்றும் பல் வகையிலும் புலப் படுத்தி யுள்ளனர். இளியாகிய பஞ்சம சுரம் மூன்றலகைப் பெற்று வருமாயின் அது இளிவாய்ப் பண் என்றும் அது சகோட யாழ் முறையில் அளவு பெற்று வருமென்றும், (சகோட யாழ் '4 - 3 - 2 - 4 - 3 - 4 - 2' என்னும் அலகுடையவை). அது வம்புறு மரபில் (புதிதான மரபு) தோன்றுவ தென்றும் பல பட எடுத் தோதி யுள்ளனர்.

நம் வழக்கிலுள்ள எல்லாப் பண்களும் ஷட்ஜக் கிராமத்திலும் மத்யமக் கிராமத்திலும் தோன்றி வருபவையே. குரல்வாய்ப் பண் அல்லது ஷட்ஜக் கிராமத்து அலகுகள் '4 - 3 - 2 - 4 - 4 - 3 - 2' என்ற முறையிலும் இளிவாய்ப் பண் அல்லது மத்யமக் கிராமத்து அலகுகள் '4 - 3 - 2 - 4 - 3 - 4 - 2' என்ற முறையிலும் அமைதியுறும் என்பதை நன்ருக மனத்திற் கொள்க. இது தவிர வேறு வகையில் அலகுகள் மாறுபட்டு வருமாயின் இசை முழுதும் கேடுறும்.

இங்குக் கூறிய இரண்டு கிராமங்களின் முறைகளின்றி ரிஷபக் கிராமம், காந்தாரக் கிராமம், * மத்யமக் கிராமம், தைவதக் கிராமம், நிஷாதக் கிராமம் என்று ஸ்ருதி பேதம் கிரஹ பேதம் செய்வது என்பது இசையைத் தவருன முறையில் பயன் படுத்துவதும் இலக்கண முறைக்கு முரண் உண்டாக்குவதும் ஆம் என்று அறிக.

---

* முன் கூறியபடி மேறுவில் ஷட்ஜ சுரம் நிற்பது ஷட்ஜக் கிராமமென்றும், மேறுவில் மத்யம சுரம் நிற்பது மத்யமக் கிராமமென்றும் நூல்களின் வாயிலாக அறியப் பெறும். இங்குக் கூறப் பெறுவது 'ரீ - கா - தா - நி' என்ற ஒவ்வொரு சுரத்தையும் ஸ - வாக நிறுத்திக் கொண்டு அதன் வரிசையில் வரும் ஒவ்வொரு நிரலேயும் ரிஷபக் கிராமம், காந்தாரக் கிராமம், தைவதக் கிராமம், நிஷாதக் கிராமம் என்று கூறுதல் போல ம - வை ஸ - வாக நிறுத்தி அதன் வரிசையில்வரும் நிரலேயே மத்யமக் கிராமமென்று இங்குக் கூறப் பெற்றது. இவைகளேக் கிராமம் என்று கூறுவதை விட கிரமம் என்று கூறுதல் பொருந்தும். மத்யமக் கிராமம் என்பது ஸ - வில் ம - நிற்பதேயாம் ம - வில் ஸ - நிற்பது மத்யமக் கிராமமாகா. பிழையுமாகும்.

எனவே இருபத்திரண்டு அலகெண், அவ் வலகுகளில் நிற்கப் பெறும் சுரங்கள் - சுர ஸ்தானங்கள், மருதயாழ்ச் சுரங்கள், அவற்றி னிடமாகத் தோன்றும் சதுரப் பாலை, அப் பாலையில் கிழமை கொண்ட பின்பு நின்ற ஐந்து சுர நிரல்கள், முதலில் அந் நிரல்கள் செங்கோட்டி யாழின் அளவு முறையிலும், பின்பு சகோட யாழின் அளவு முறையிலும் அமைந்து பண்ணாக வரும் சுர நிரல்களின் பெற்றி ஆகிய யாவும் இதன் பின் வரும் கட்ட அமைப்பில் கண்டு கொள்க.

[இருபத்திரண்டு அலகு முறையிற் பாலையும் பண்களும்.]

1.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
2.	நி	,	நீ	,	ச	,	ரி	,	ரீ	க	,	கா	,	ம	,	மா	,	ப	த	,	தா	,	நி
3.				வலம்	மா	இடம்											வலம்	பல	இடம்				
4.					(ச)													(ப)					
5.					ச				ரீ									ப			தா		
6.					ச				ரீ			(கா)						ப			தா		
7.					ம				ப			(தா)						ச			ரீ		
8.					நி				ச			(ரீ)						ம			ப		
9.					*				*			*						*			*		
10.					6				4			3						6			3		

இங்குச் சிறிய தார நரம்பு முதல் ஏனைய பன்னிரு சுரத்தான நரம்புகளும் வரிசை பெறுகிறது. முதலில் நிற்கும் தார நரம்பைப் பூஜ்யம் என்ற எண்ணினால் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. எனவே சுரங்களின் அலகுகளைக் கணக்கிடுவதில் பூஜ்யமாக நிறுத்தப் பெற்ற நின்ற நரம்பாகிய தார சுரத்தை விட்டுவிட்டு அதன் பின்னுள்ள அலகிலிருந்து எண்ணிக் கணக்கிடுக.

1. [தார முதற் கொண்டு வரிசை பெற்று வரும் இருபத்திரண்டு அலகு (ஸ்ருதி) எண்கள்.

2. 22 – அலகுகளில் முறையே நிற்கப் பெறும் சுரங்களும், ஸ்வர ஸ்தானங்களும்.

3. குரல் மாயவன் இளி பலதேவன் என்ற புனை பெயரும், அவற்றின் இடப் புறமும் வலப் புறமும்.

4. முன் பகுதியில் குரலும் பின் பகுதியில் இளியும் சேர்ந்து நிற்கும் மருத யாழ்.

5. மருத யாழிற் றோன்றும் சதுரப் பாலையின் சீரமைப்பு.

6. பாலை நிரல்களிலுள்ள விளரியானது கைக்கிளையைக் கிழமையாக அடைந்த பின்பு ஐந்து நரம்புகளும் திறம் பெற்று நின்ற சிறப்பு.

7. பாலையிலுள்ள ஐந்து நரம்புகளும் செங்கோட்டி யாழின் அளவு முறையில் பரிவாதினி யாழாக நின்று சுத்த சாவேரி நிரல்களைப் பெற்றுப் பண்ணுக வரும் பெற்றி.

8. சுத்தசாவேரியின் நிரல்கள் சகோட யாழின் அளவு முறையில் பரிவாதினி யாழாக நின்று மத்யமாவதி நிரல்களைப் பெற்றுப் பண்ணுக வரும் பெற்றி.

9. நட்சத்திரக் குறி யாழ்முரிப் பண்ணுக்காக எடுத்துக் கொண்ட சுர நரம்புகளைக் குறிக்கும்.

10. மத்யமாவதியின் அலகு எண்கள். ஆகிய இவை யாவும் முன் குறித்துள்ள இருபத்திரண்டு அலகு முறை கொண்ட கட்ட அமைப்பில் கண்டு கொள்க.]

நம்முடைய ஆராய்ச்சிக்கு எடுத்துக் கொண்டது மருத யாழினிடமாக வரப் பெற்ற வம்புறு மரபிற் றோன்றிய (இளி வாய்ப் பண்) மத்யமாவதி இராக சுர நிரல்களே யாகும்.

அவ் வைந்து சுரங்களின் கீழே நட்சத்திரக் குறி யிட்டுக் கட்டத்துள் காட்டி யுள்ளனம்.

'நி - ச - ரீ - ம - ப' என்ற ஐந்து சுர நிரல்களும் மருத யாழின் அக நிலைச் சுரங்கள் எனக் கருதுக. பாலை யிலே மாயவனாக நின்ற குரல் நரம்பின் நட்பாகிய உழை நரம்பினை முதலாகக் கொண்டு ஏனைய நரம்புகள் வரிசை பெறுவதால் அது அருகியல் என முன்பே கூறியுள்ளோம். இப்போது பாலையிலே மாயவனாக நின்ற குரல் நரம்பின் நட்பின் நட்பாகிய தார நரம்பு முதலாக ஏனைய நரம்புகள் வரிசைப் படுதலால் இது அகநிலைப் பண் எனப் பெற்றது.

பொதுவாக செங்கோட்டி யாழின் அளவு முறைப்படி வரும் குரல்வாயாகிய ஷட்ஜக் கிராமப் பண்களெல்லாம் அருகியல் பெருகியல் ஆகிய இரு நிலைகளைப் பெற்று வரும். சகோட யாழின் அளவு முறைப்படி வரும் இளிவாயாகிய மத்யமக் கிராமப் பண்களெல்லாம் அகநிலை புறநிலை ஆகிய இரு நிலைகளைப் பெற்று வரும். அகம், புறம், அருகு, பெருகு என்னும் நால்வகைச் சாதிகளின் இலக்கண வரம்புகளைச் சிலப்பதிகாரம் வாயிலாகக் கண்டு தெளிக.

இந் நிரல்களின் திறம் 'வடுகு' என்பதாம். திருமாலுக்கு உரிய பல சிறப்புப் பெயர்களில் 'வடுகர்' என்பதும் ஒன்று. இவ் வகையில் 'வடுகு' எனும் திறம் திருமாலுக்குரிய அம்சத்தையும் உள்ளடக்கியது என்பது மிகையன்று.

வடுகுத் திறமாகிய குண நலனைப் பெற்ற அகநிலைப் பண்ணை 'இந்தளம்' என்ற பெயரால் குறித்துள்ளனர். 'இம்' மென இமிரும் இன்னொலியை அடித்தளமாகக் கொண்டு கேட்பார்க்கு இன்பம் பயக்கும் இனிமை படைத்த பண் எனப் பொருள் தரும் தூய தமிழ்ச் சொல் இது என்பதுவும் பொருந்துவதே.

'இந்தளம்' என்ற இப் பண்ணை இக் காலம் 'நாத நாமக்கிரியா' என்ற இராகத்திலே பாடி வருகின்றனர். சென்னையில் நடை பெற்று வரும் தேவார மா நாட்டிலே 'சீகாமரம்' என்ற பண் 'நாதநாமக்கிரியா' இராகம் ஆமென்று முடிவு செய்து விட்டபடியால் 'இந்தளம்' என்பது 'மாயாமாளவகௌளை' இராகமாக இருக்கலாமா? அல்லது 'நாதநாமக்கிரியா' இராகந்தானா? அல்லது வேறு இராகமாக இருக்கக் கூடுமா? என்பதை ஆராய்ந்து ஒரு முடிந்த முடிவுக்கு வர இயலாமலே இருக்கின்றது.

'நாதநாமக்கிரியா' என்பது மிகப் பழமையான இராகம் என்றும் 'மாயாமாளவகௌளை' அல்லது 'மாளவகௌளம்' என்பது அண்மைக் காலத்திய இராகம் என்றும் நாம் மனத்திற் கொள்ளல் வேண்டும். 'சீகாமரம்' என்ற பண் மிகப் புராதனமான 'நாதநாமக்கிரியா' இராகமென்று சென்னைத் தேவார மா நாடு தீர்மானித்தது ஒருவாறு ஒப்புக்கொள்ளத் தகும். ஆனால் ஆயிரத்து இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்புள்ள 'இந்தளம்' என்ற பண்ணை அண்மைக் காலத்திய 'மாயாமாளவகௌளை' இராகம் என்று கூறுவதை ஏற்றுக் கொள்ள இயலாது. வெளி வர இருக்கும் நூற்று மூன்று பண்கள் ஒரு திறனாய்வு, எனும் எனது நூலில் இவற்றின் உண்மைகள் எல்லாம் தெளிந்த முறையிற் புலனாகும்.

தேவார ஓதுவாமூர்த்திகள் அனைவரும் 'மத்யமாவதி' எனும் இராகம் 'செந்துருத்தி' என்ற பண்ணாகுமென்று பாடியும் பெயர் கூறியும் வருகின்றனர். சென்னைத் தேவார மா நாட்டிலும் அவ்வாறே முடிவு செய்துள்ளனர்.

எனவே நம்முடைய பண் ஆராய்ச்சியின் இலக்கண விதிகளின் முறைப் படி 'இந்தளம்' என்பதே 'மத்யமாவதி' இராகமாகுமென்று கண்டனம். இதன் சுர நிரல்க

ளின் வரிசைகளானவை பாலேயின் அமைதிப்படி பரிவா தினி யாழ் முறையானே அமைந்து வரும்போது அஃது சகோடயாழாக அமைதியுறும். அவ்வாறமைந்த அதன் சீரைக் காணும்போது அந்நிரல்கள் ' நி -ச - ரி - ம - ப ' என்று தார நரம்பு முதல் வரிசைபெற்று நிற்பதனுல் இது செம்பாலே மூர்ச்சனே யுடையதாக வருகின்றது. அதாவது சகோடயாழின் அமைதியில் வரப்பெற்ற செம்பாலே என்க.

'இந்தளம்' என்ற பண் மத்யமாவதி இராகமே யாகு மென்று சுந்தரர் வரலாறு கொண்டும் அறியலாம்.

சுந்தரரைத் தடுத் தாட்கொள்ளல் வேண்டி முதியவர் வேடத்தில் வந்த சிவபெருமான், அவர் தன் அடிமை தான் என்பதை வழக்காடிச் சாதித்து, திருமணக் கோலத் தில் இருந்தாரைத் திருவெண்ணெய் நல்லூர்க் கோயிலுக் குள் அழைத்துச் சென்று மறைந்தார். உண்மை நிலே உணர்ந்து உளம் உருகி நின்ற சுந்தரரை 'இன்தமிழால் பாடுக' என்று பணிக்கிருர் வான் வெளியில் கோலம் காட் டும் பரமன். 'எப்படிப் பாடுவது? எச்சொல்லால் தொடங் குவது?' என்ற சுந்தரர் கேள்விக்குப் 'பித்தா' என்றே பாடு, என்ற பதில் வருகிறது. இம்மெனும் இனிய நாதத் தில் 'பித்தா பிறைசூடீ பெருமானே அருளாளா' என்ற திருப் பாடற் பதிகம் உருவாகிறது.

'ஒட்டியாட்கொண்டு போயொளித்திட்ட உச்சிப்போதனே'
(ஏழாம் திருமுறை. சுந்தரர் தேவாரம். 612 - ஆம் பாட்டு.)

என வரும் சுந்தரர் சொற்றெடரால் உச்சி வேளேயில் தான் 'இந்தளம்' என்ற பண்ணில் அமைந்த இப்பாடல் தோன்றியது என்றும் அறிகிறேம்.

(சிறு பொழுதுகளுள் நண் பகல் பேரொளி யுடையதா தல் அறிக. ஆட்கொண்டு ஒளித்த பின் இனிது வெளிப் பட்டு நின்றமையின், " ஒளித்திட்ட உச்சிப் போதன் "

என்று அருளினர். இவ்வாறன்றி, 'இந் நிகழ்ச்சி உச்சிப் போதில் நிகழ்ந்தது' எனக் கொண்டு 'ஒளித்திட்ட உச்சிப்போதினை உடையவனும்' என்று உணர்த்தலுமாம்.)

[தருமபுர ஆதீன வெளியீடு, சுந்தரர் தேவாரம்,
612 - ஆம் பாட்டு, குறிப்பு உரையைக் காண்க.]

உச்சி வேளை என்பது நைவேத்திய (நிவேதன) காலமாதலால் அது விஷ்ணு அம்சம் உடையதாகும் என்று முன்பே உணர்த்தப் பெற்றது. சுந்தரரைப் பொறுத்து சிவபெருமான் காத்தல் தொழிலைச் செய்தாராதலின் அது காரணமாக இன்புற்ற சுந்தரர் இந்தளப் பண்ணில் பாடியதும் பொருந்துவதே.

சிவபெருமானே யாயினும் காப்பாற்றும் நிலையில் விஷ்ணுவின் அம்சத்தை மேற் கொண்டதையே குறிக்கும். இப் பண் இந்தளம் ஆகையால் கடவுளின் பாதாரவிந்த தளத்தை விரைந்து அடையும் பெற்றியை இப் பெயர் விளக்கிற்று எனலுமாம். இப் பண்ணிற்கு வடுகு என்பது திறம் எனக் கண்டோம். வடுகர் என்ற திரு நாமம் திருமாலுக்கே யன்றி சிவ பெருமானுக்கும் உரியது என்பதும் அறிந்து இன்புறத் தக்க தொன்று.

திறமாகிய வடுகு, பெயராகிய இந்தளம், சாதியாகிய அகம், பண்ணிற்குரிய மருதயாழ், காலமாகிய உச்சி வேளை, சுந்தரரைத் தடுத்தாட் கொண்டு காப்பாற்றிய தொழில் முதலிய யாவற்றையும் சீர் தூக்கி ஆராய்ந்தால் மத்யமாவதி இராகத்தின் ஆதிக்கம் முழுதும் விஷ்ணு அம்சம் உடைத்து என்றே அறியப் பெறும். இவ்வாறன குண நலன்களால் 'இந்தளம்' என்பது 'மத்யமாவதி' இராகம் என்ற முடிவுக்கு வரப் பெற்றது.

இக் காலம் மத்யமாவதி என்பது செந்துருத்தி என்ற பண்ணே யாம் என்று இன்றைய இசை உலகம் கூறி வந்தாலும் எல்லாவிதப் பண்களின் ஆராய்ச்சி முறைகளும் செவ்வனே அமைந்து விளக்கம் பெறும் போது 'இந்தளம்' என்பது 'மத்யமாவதி' இராகம் தான் என்பதை எதிர் காலம் காட்டாமற் போகாது.

இந்த மத்யமாவதி இராகத்தில் சில சமயங்களிலே தார அந்தரமாகிய காகலி நிஷாதம் அபூர்வமாக வரப் பெறும். இலக்கண முறைக்கும் இது ஏற்புடையதே. இதனை இந்த இராகத்தின் அழகை மிகைப் படுத்தும் 'விவாதி' ஸ்வரம் என்று வடநூல் பகரும். இவ்வாறு வருவதைத் 'தாரத்தாக்கம்' என்ற கலைச் சொல்லால் சிலப்பதிகாரம் செப்பும். வட நாட்டு இசையிலே இந்த மத்யமாவதி இராகத்திற்கு நேராக ஒரு இராகத்தைக் கூறும் போது அது 'சாரங்' என்பதாகும். அதில் பல வகைகள் உண்டு. உண்மைகளை அறிதல் வேண்டி அவ் விபரங்களையும் ஒருவாறு குறிப்பிட்டு விளக்கப் பெறுகின்றது.

[வட இந்திய சங்கீதமாகிய ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில் 'மதுமத்சாரங்' என்றொரு இராகம் உண்டு. இதை அவர்கள் 'மத்யமாதிசாரங்' என்றும் கூறுவர். இது காபி தாட்டைச் (கரஹரப்ரியா) சேர்ந்தது. இது ஔடுவ ஔடுவ ஜாதியாகும். கைக்கிளையாகிய காந்தாரம் விளரியாகிய தைவதம் ஆகிய இரு நரம்புகளும் அறவே நீக்கப் பெற்றதாகும். (அதாவது வர்ஜ்ஜ சுரம் ஆகும்.)

இதன் ஆரோகண அவரோகணமானது 'ச - ரீ - மப - நி - ச் — ச் - நிபமரீ - ச' என்பதாகும். ஹிந்துஸ்தானி முறைப்படி இதன் சுரங்கள் தீவ்ர ரிஷபம், சுத்த மத்யமம், கோமள நிஷாதம் என்பனவாகும். இதற்கு ரிஷப ஸ்வரம்

வாதி. பஞ்சம ஸ்வரம் ஸம்வாதியாகும். இதில் 'பரி' 'நிப' என்ற முக்கியமான இரண்டு சங்கதிகளும் அடிக்கடி பயின்று மிகுந்த சுவையும் அழகும் பெறுகின்றது.

சிலர் தீவ்ர (காகலி) நிஷாதத்தையும் 'ப்ருந்தாவனி சாரங்' இராகத்தில் வருவது போல் ஆரோஹணத்தில் உபயோகிக்கின்றனர். அவ்வாறு உபயோகிப்பது தவறு என்று வடநாட்டு இசைக் கலைஞர்கள் கூறுகின்றனர். 'மதுமத்சாரங்' அல்லது 'மத்யமாதிசாரங்' இராகத்தில் கோமள (கைசிகி) நிஷாதம் மட்டுமே உபயோகித்தல் வேண்டு மென்பது அவர்கள் கருத்து. இந்த இராகம் உச்சி வேளையில் பாடத் தக்கது என்றும் கூறுவர்.] *

எனவே 'மதுமத்சாரங்' அல்லது அதற்குச் சரிநிகர் சமானமான ஓர் இராகம் கர்னாடக இசையில் பயின்று வரப் பெறவில்லை. கர்னாடக இராகமாகிய மத்யமாவதியின் ஆரோஹண அவரோஹண சுர ஸ்தானமானது 'மதுமத்சாரங்' அல்லது 'மத்யமாதிசாரங்' என்பதை ஒத்து வருகின்றது. ஆரோஹண அவரோஹணமாகிய ஸ்தானங்கள் ஒத்து வருகின்றதே தவிர அச் சுர ஸ்தானங்களின் இயக்கங்கள் மத்யமாவதி இராகத்திலே பல் வகை நுட்ப அமைதிகள் கொண்டு வேறுபடுவன.

[இன்னும் ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்திலே 'மேக்' அல்லது 'மேக்மல்ஹார்' என்றொரு இராகமுண்டு. மேக் என்றாலும் மேக்மல்ஹார் என்றாலும் ஒன்றே. அதுவும் காபி தாட்டைச் (கரஹரப்ரியா) சேர்ந்ததே யாகும். இது ஒளடுவ - ஒளடுவ ஜாதியே யாகும். காந்தாரம் தைவதம்

---

* சிலர் காகலி நிஷாதத்தை பிருந்தாவனி சாரங் இராகத்தில் வருவது போல் ஆரோகணத்திலே உபயோகிக்கின்றனர் என்று கூறியிருத்தலையும், இவ்விராகம் உச்சி வேளையில் பாடத் தகுந்தது என்று கூறியிருத்தலையும் இங்கு நன்றாகக் கவனித்தல் வேண்டும்.

ஆகிய இரண்டும் அறவே நீக்கப் பட்டதேயாம். ஆனுல் இதிலே இரண்டு விதமான வகைகள் இருக்கின்றன. அவை வருமாறு]

மேக் அல்லது மேக்மல்ஹாரின் முதலாவது வகை :—

1. [இவ்வகையின் ஆரோஹண அவரோஹணம்,

   +   ம   ம   +   ம்
‘ நிப் - நிச - ரிம ரி - பம - நிநிபப - நிநிச் — ரீம்
ம்   ம   ம +
ரீச்ரிச் நிச் - நிநிப - பநிப - ரிம - நிரிச ’ என்பதாகும். இதற்கு தீவ்ர (சதுஸ்ருதி) ரிஷபம், சுத்தமத்யமம், கோமள தீவ்ர (கைசிகி - காகலி) மாகிய இரண்டு நிஷாதங்கள் ஆகிய சுர ஸ்தானங்கள் பேசப் படுகின்றன. இதன் சுரங்கள் மேல் சுரத்தினின்று வளைந்து வரும் கூட்டமாகவும் ஜெண்டை ஸ்வரக் கூட்டமாகவும் சேர்ந்து ஒலிக்கும்.

ம ம ம
அவையாவன :- ரி ரி ரிம - ரிச - நிப் - சநிநிச

இதில் ரிஷப சுரத்தை மத்யம சுரத்திலிருந்து நழுவி நழுவி வருவது போல் வளைந்து வளைந்து திரும்பத் திரும்பச் சொல்லல் வேண்டும். அச் சுரம் அவ்வாறு வளைந்து ஒலிக்கும் போது அது அதிகச் சுவையைப் பெற்று அழகுடன் விளங்கும். தீவ்ர (காகலி) நிஷாதம் ஆரோஹணத்திலும் கோமள (கைசிகி) நிஷாதம் அவரோஹணத்திலும் வரப் பெறும். சில சமயம் கோமள - தீவ்ர (கைசிகி - காகலி) நிஷாதங்கள் வரிசை பெற்றுத் தொடர்ந்தும் வரப் பெறும்.

இன்னும் சில சமயங்களிலே ஆரோஹணத்தில் தீவ்ர (காகலி) நிஷாதம் வரப் பெருமல் கோமள (கைசிகி) நிஷாதம் மட்டும் உபயோகித்துப் பாடுதல் உண்டு. இந்த இராகத்தில் மல்ஹாரின் குணத்தை முன்னிட்டு ‘ மரிப ’ என்ற சங்கதி சேர்க்கப் பெறுகின்றது. இதற்கு வாதி ஸ்வரம்

ஷட்ஜம் (குரல்), சம்வாதி ஸ்வரம் பஞ்சமம் (இளி), மத்ய மம் (உழை) என்பன.

மேக் அல்லது மேக்மல்ஹாரின் இரண்டாவது வகை :—

2. [இதன் ஆரோஹண அவரோஹணம் 'சமரிம பநிச் — ச்நிபமரிச நிரிச.' என்பதாகும். முதல் வகையி லும் இரண்டாம் வகையிலும் சுரங்கள் ஒன்ருக இருந்தா லும் இரண்டாவது வகையானது 'பிருந்தாவனி' இராகம் போலத் தொனிக்கின்றது. மேக் அல்லது மேக்மல்ஹார் பாடும்போது இந்த இராகத்தையும் இதனுடன் மிக நுண் ணிதாக நெருங்கிய தொடர்பு உடைய 'பிருந்தாவனி சாரங் - மதுமத்சாரங் ஆகிய இவைகளுக்கும் இசை இயக் கத்தின் போது அதன் ஒலிக் குறிப்பில் தெளிவான வேறு பாடு காதுக்குப் புலனுகும்படி பாடுதல் வேண்டும்.

ம ம ம
இதில் ரி ரி ரிமரிச - என்று உபயோகித்தல் வேண் டும். அடிக்கடி மந்தர ஸ்தான சப்தகத்திலுள்ள நிஷாதத் தில் நிறுத்தியும் பாடுதல் வேண்டும். அப்போது 'நிரிச' என்று தீவ்ர (காகலி) நிஷாதத்துடனும் 'நிரிச' என்று கோமள (கைசிகி) நிஷாதத்துடனும் சமயோசிதம் போல் பாடத் தகும். 'சாரங்' இராகத்திலிருந்து இந்த இராகம் நல்ல வேறுபாடு தெரிவதை முன்னிட்டு மத்யம சுரத்தில் நன்ருக நிறுத்தி நிறுத்திப் பாடல் வேண்டும்.

இவ்வாறு நிறுத்திப் பாடுவதற்கு மந்தர ஸ்தாயி சஞ் சாரமாகிய 'நிரிச' என்ற பிரயோகம் வரும்போதெல்லாம் நல்ல ஞாபகம் இருத்தல் வேண்டும். இந்த இராகத்திற்கு இன்னும் தனிப்பட்ட முறையில் சிறந்த சுவைகளுமுண்டு. அவ்வாறு ஏற்படுதற்கு 'பநிநிச்' என்று இரண்டு நிஷா

தங்களும் வரிசை பெற்றுத் தொடர்ந்து வரல் வேண்டும். இவ்வாறு கோமள — தீவ்ர (கைசிகி — காகலி) நிஷாதங்கள் தொடர்ந்து ஒலிக்கும் போது மிகுந்த ஜாக்கிரதையுடன் எளிமையை அறிந்து சுவை தோன்றப் பாடுதல் வேண்டும்.

மேக் அல்லது மேக்மல்ஹாரின் சஞ்சாரம் வருமாறு:—

ம ம + ம ம ம
ரிம ரிச – நிப̣ - நி̣ச – ரி – மரிப – ரிம ரிச । ரி –
ம ம ம ம ம ம
ரிமரிச – நிப̣ – ச – ச ரி ரி – ரிமம – ரிச ரி – ரிசநிப̣

+
மபச் – நிபமரிச । மபநி – ச் - ச் - ரி̇ச் – நிச்ரி̇ரி̇ச் – நிப -
ம ம
ச் – நிப ரி ரி மரிச ‖ வடநாட்டிராகத்திலுள்ள ‘பிருந்தாவனிசாரங்’ ‘மதுமத்சாரங்’ ஆகிய இரண்டும் மேக்மல்ஹாரின் இரண்டாவது வகையோடு ஒத்திருக்கின்றன.]

ம ம ம
1. [‘பிருந்தாவனிசாரங்’ :— ரி ரி ரிமரி என்று வரும் இதனை உபயோகித்தல் கூடாது. இரண்டு நிஷா

+
தங்களையும் வரிசையாகத் தொடர்ந்து ‘பநிநிச்’ என்பது போல உபயோகித்தல் கூடாது. மந்தர ஸ்தாயியில் வரும் சப்தகத்தில் சஞ்சாரம் செய்வது அத்துணை முக்கியமில்லை. மத்யமத்தில் நின்று ஒலிக்கும்படி செய்தல் கூடாது.]

ம ம ம
2. [‘மதுமத்சாரங்’ :— ரி ரி ரிமரிச — என்று

+
வரும் இதனை உபயோகித்தல் கூடாது இதற்கு ‘பநிநிச்’ என்று இரண்டு நிஷாதங்களும் வரிசை பெற்றுத் தொடர்ந்தொலிக்கப் பெறமாட்டா. மத்யம ஸ்வரத்திலும் நின்று ஒலிக்கலாகாது.]

[கர்னாடக சங்கீதத்திலுள்ள ‘மத்யமாவதி’ என்ற இராகமும் ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்திலுள்ள ‘பிருந்தாவனி

சாரங்' என்ற இராகமும் மேக்மல்ஹாரின் இரண்டு வகை களில் அடங்கி வருவதாகும். இது போல ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்திலுள்ள 'மதுமத்சாரங்' 'பிருந்தாவனிசாரங்' ஆகிய இரண்டும் மேக்மல்ஹாரின் இரண்டு வகைக் குள்ளேயே அடங்கி வருகின்றது] *

இவ்வாறுயினும் நம் நாட்டு 'மத்யமாவதி' இராகமானது வட நாட்டு 'பிருந்தாவனிசாரங்' இராகத்திற்கே ஒத்து வருவதென்றறிக. அவர்கள் தார அந்தரமாகிய காகலி நிஷாதந்தை (தீவ்ரநிஷாதம்) மத்யமாவதி இராகத்திற்கு நிகராகிய 'சாரங்' இராகத்திலே ஆரோஹணத்தைக் கூறும் போது 'ரிமபநீ̇ச்' என்று ஒலிக்கும்படி நின்று பாடுவர். (+ இக்குறி காகலி (தீவ்ர) நிஷாதமென்றறிக)

நம் நாட்டிலே மத்யமாவதி இராகத்திற்குத் தார அந்தரமாகிய காகலி (தீவ்ர) நிஷாதமானது 'ரிமபநீஈஈ' என்று சாயாலகமாகப் பட்டும் படாமலும் மறை பொருளாக நின்று, உயர்ந்த ஒலித் தன்மையோடு அதி நுட்பமாகப் பேசப் படுகின்றது. நாம் பாடும் போது காகலி நிஷாதத்தின் தன்மை அசைவு பெற்று (கம்பிதகமகம்) சூக்ஷ்மமாக ஒலித்தும், அவர்கள் பாடும் போது அதன் ஸ்தானத்தில் அசைவின்றி ஸ்தூலமாக ஒலித்தும் பேசப் படுகின்றது. தார நரம்பாகிய தார அந்தர சுரமானது நாம் இசைக்கும் மத்யமாவதி இராகத்திலே ஆக்கம் பெற்று இலக்கணப் பொருத்தத்துடன் வருகின்ற தாகும். வட நூலார் இதை காகலி சம்யுக்தம் என்ற கலைச் சொல்லால் கூறுவர்.

---

* மேற் குறித்த செய்திகள் 'இராகநிதி' எனும் இந்துஸ்தானி இசை நூலில் விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

மத்யமாவதியின் 'சரிமபநி' என்ற ஐந்திசைச் சுரங்களையும் பரமசிவனின் ஐந்து முகமாகவும் காகலி நிஷாதமானது சர்வேச்வரனின் கருணை முகமாகிய ஆருவது முகமாகவும் பெரியோர் கருதுவர்.

மத்யமாவதி இராகத்திற்கு கைக்கிளையாகிய காந்தார சுரமும் விளரியாகிய தைவத சுரமும் அறவே கிடையாது. எனவே ஞானசம்பந்தர் தாம் புதிதாக உருவகப் படுத்தி ஆக்கிய 'யாழ்முரி' என்ற பண்ணுக்கு மத்யமாவதி இராகத்தின் சுர ஸ்தானங்களை எடுத்துக் கொண்டார். பின்பு மத்யமாவதி இராகத்திற்கு உரிய சுர ஸ்தான எழுத்துக்களால் (இயலினுல்) அதன் ஒலியை ஒலிக்குமாறு செய்யாமல் மத்யமாவதி இராகத்திற்கு அறவே சம்பந்தப் படாத கைக்கிளையாகிய காந்தார சுர இயலையும் விளரியாகிய தைவத சுர இயலையும் உச்சரித்துக் கொண்டு மத்யமாவதியின் சுர ஒலியை எழுப்பலானுர்.

எனவே மத்யமாவதி இராகத்தின் பூர்வாங்கத்திலுள்ள (முன்பகுதி) 'ரி - ம' என்ற இரண்டு சுரத்தையும் கைக்கிளை யாகிய காந்தார சுர இயலைக் கொண்டும், உத்தராங்கத்திலுள்ள (பின்பகுதி) 'ப - நி' என்ற இரண்டு சுரத்தையும் விளரியாகிய தைவத சுர இயலைக் கொண்டும் ஒலிக்கும்படிச் செய்து பாடினுர். எனவே மத்யமாவதியின் 'ரி - ம' என்ற சுரத்தில் க- என்ற இயலையும், 'ப - நி' என்ற சுரத்தில் த - என்ற இயலையும் அன்வயப் படுத்தினுர் அல்லது இடம் பெறச் செய்தார் என்க.

எனவே மத்யமாவதி இராகத்திலுள்ள துத்தம் (ரிஷபம்) உழை (மத்யமம்) இளி (பஞ்சமம்) தாரம் (நிஷாதம்) ஆகிய நான்கு சுர எழுத்துக்களின் உதவியினுல் அந்த இசையை எழுப்பாமல் அவ் விராகத்திற்கு அறவே வரப் பெருத கைக்கிளை (காந்தாரம்) விளரி (தைவதம்) ஆகிய

சுர எழுத்துக்களின் உதவி கொண்டு அதன் எல்லாச் சுரங்களையும் இயக்கி ஒரு புதிய பண்ணினைத் தோற்றுவித்த தானது ஓர் அற்புதச் செயலாகும்.

மத்யமாவதி இராகத்திலுள்ள குரல், துத்தம், உழை, இளி, தாரம் ஆகிய ஷட்ஜம், ரிஷபம், மத்யமம், பஞ்சமம், நிஷாதம் எனும் சுரங்களானவை தம் செயலிழந்து கைக்கிளை, விளரி ஆகிய காந்தார, தைவத சுர ஆதிக்கத்துள் அடங்கி ஒடுங்கிப் போனமையான் இது சுழுப்தி அவஸ்தையாகிய இரவு நேரத்திற்கு உரிய குண நலனைப் பெற்று ஒடுக்கத்தின் பூரண நிலையை உற்றதாகும்.

எனவே இது முழுதும் மத்யமாவதி சுர ஸ்தானத்தை உடையதேயாயினும் அதற்கல்லாத வேறு சுரயாகிய கைக்கிளையும் (காந்தாரம்) விளரியும் (தைவதம்) இவ் விரண்டு சுரங்களும் இதன் எல்லை முழுதும் வியாபித்துப் பரவிப் பயின்று வருகின்ற படியால் யாழ்முரி யாகிய அடாண இராகத்திற்கு ஆரோஹணம் அவரோஹணம் இன்னதென்று வரையறுத்துக் கூறுவது இயலாததாயிற்று. எந்த இயலைக் கூறி ஆரோஹண அவரோஹணம் சொல்லப் பெறினும் அவை முற்றுப் பெருத ஒன்ருகவே தோற்றம் தரும்.

மத்யமாவதி இராகத்திற்குரிய 'சரீமபநி' என்ற சுரத்தானங்களில் காந்தாரம் தைவதம் ஆகிய இரு சுரங்களும் கலந்து ஒலிக்குமாறு செய்தது ஏன்? என்று அறிதல் நலம். அறியத் தக்கதொன்று

காந்தாரம் என்பது கந்தருவம் காந்தர்வம் என்ற தாது வினிடமாக வருவதாகும். காந்தாரம் – 1. கந்தம் என்பதே காந்தம் (வாஸனை) அதை அடைகின்றது அல்லது அடைவிக்கின்றது என்ற பொருளில் உள்ளது. 2. காந்தாரம் என்ற தேச மக்களுக்குப் பிரியத்தைத் தரும் சுரமாகும்.

3. நாபியினின்று உண்டான காற்று கழுத்து, தலை இவற்றில் தாக்குண்டு பல் வகையான நறு மணம் அதாவது சுவை உடையதாக இருத்தலால் இதற்குக் காந்தாரம் எனப் படுகின்றது. (பரதர்).

மேலும் நாபியினின்று தோன்றிய காற்று காதுகளில் கந்தத்தை (நறு மணமாகிய சுவையை) வீசச் செய்வதால் - ஒலிக்கச் செய்வதால் அந்த ஒலி காந்தாரம் எனப் பட்டது. இது தேவ குலத்தைச் சேர்ந்தது. இச் சுரம் தங்கம் போன்று பளபளப்பை யுடைய மஞ்சள் நிறமானது இச் சுரத்தின் தேவதை ஸரஸ்வதித் தாயாராவள். இச் சுரம் கருணை ரஸம் உடையது.

தேவர்களுக்குப் பிரியமானதும், ஸரஸ்வதி தேவியின் அம்சமுடையதும், பலவிதச் சுவையை - நல்ல நறு மணத்தைக் கொடுப்பதும், இசையின் பிரபாவத்தைத் தங்கமயமான பளபளப்புடன் பளிச்சிடும்படிச் செய்வதும், கருணை ரஸத்தை உடையதும் ஆகிய இந்த காந்தார சுரத்தைக் (கைக்கிளை இயல்) கொண்டு மத்யமாவதியின் முன் பகுதியிலுள்ள (பூர்வாங்கத்திலுள்ள) ரிஷப இயலையும், மத்யம இயலையும் முறித்து அந்த இடத்திலே தேவாருகதமான காந்தார எழுத்தின் உச்சாரத்தைக் கொண்டு ஒலிக்கச் செய்தது வியக்கத் தக்கது.

தைவதம் :- பிராணுக்கினி பிராணவாயுவின் ஸம்யோகத்தால் நாதமானது நாபியின் (தொப்பூழ்) கீழ்ச் சென்று பிறகு குதிரை ஓட்டம் போல் வெகு வேகமாக ஓடி வந்து கழுத்தின் பாகத்தை அடைவதால் இது தைவதமாயிற்று இது தைர்யம் அதாவது க்ஷத்திரியத்வம் என்ற குணச் சிறப்பை யுடையது. உலகத்திலே சர்வேச்வரன் ஒருவனே தைர்ய புருஷனவன். அவனுடைய தைர்ய குண அம்சத்தை இத் தைவத சுரம் பெற்றிருக்கின்றதாகும்.

இந்தத் தைவத சுரம் சுபமே உருவாகிய மஞ்சள் நிறம் உடைத்து. இந்தச் சுரத்திற்கு ஸர்வ விக்கினங்களையும் போக்குபவராகிய விநாயகக் கடவுளே தேவதை யாகும். இது வீர ரஸமுடைய சுரமாகும்.

எனவே தைர்யத்தை வகிப்பதும், சுபமே உருவான மஞ்சள் அம்சத்தைப் பெற்றுச் சோபிப்பதும், நல்ல சுவை யான ஓட்டத்தை யுடையதும், விக்ன வியநாக தேவதா சொரூபம் உடையதும், வீர ரஸத்தை யுடையதுமான தைவத சுரத்தைக் கொண்டு மத்யமாவதியின் உத்தராங் கத்திலுள்ள பஞ்சம (இளி) இயலையும், நிஷாத (தாரம்) இயலையும் முறித்து அந்த இடத்திலே தைர்ய புருஷ அம் சத்தை யுடைய தைவத சுர உச்சாரத்தைக் கொண்டு ஒலிக்கச் செய்தது வியக்கத் தக்க ஓரம்சமாகும்.

அடாண இராகத்திற்கு விஷ்ணு அம்சம் பொருந்திய மத்யமாவதி இராகத்தின் ஐந்து சுர இயலையும் முதலில் எடுத்துக் கொள்ளப் பெற்றது. இந்த அடாண இராகத் திலே பிரஹ்ம, விஷ்ணு, மஹேச்வராளாகிய மும் மூர்த் திகளின் சொரூபத்தையும் ஒன்று சேர்த்து ஏகைக்கிய பாவன ரூபத்தைக் காட்டல் வேண்டிக் கலைமகளுக்குரிய சுரமாகிய காந்தாரத்தையும், விநாயகப் பெருமானுக்கு உகந்த தைவதத்தையும் மத்யமாவதி இராகத்திலே அன் வயப் படுத்தலானர்.

கலைமகளாகிய சரஸ்வதித் தாயார் பிரஹ்மாவின் பத் தினியாவள். இங்குக் காந்தார சுரத்திலே பிரஹ்ம தேவ னின் சொரூபமும் அவலிம்பித்து உள்ளது.

வேழ முகனகிய விநாயகப் பெருமான் சிவபெருமா னின் புத்திரராவர். இங்கு தைவத சுரத்திலே சிவபெரு மானின் சொரூபமும் அவலிம்பித்துள்ளது.

விஷ்ணு அம்சத்தைப் பெற்ற ரிஷப சுரத்தையும் மத்யம சுரத்தையும் சரஸ்வதி அம்சத்தைப் பெற்ற காந்தார சுர உச்சாரத்தினுலும், விஷ்ணு அம்சத்தைப் பெற்ற பஞ்சம சுரத்தையும் நிஷாத சுரத்தையும் விநாயக அம்சத்தைப் பெற்ற தைவத சுர உச்சாரத்தினுலும் உச்சரித்துப் பயின்று வரும் குணச் சிறப்பினுலே இந்த இராகம் திரிமூர்த்திகளின் சொரூபம் உடைய சிறப்பம்சம் பெற்றுத் திகழ்கின்றது.

எனவே பிரஹ்ம விஷ்ணு மகேஸ்வரன் ஆகிய இவர்களின் படைத்தல் காத்தல் அழித்தல் ஆகிய முக் குணங்களும் தனித் தனியே இயங்கப் பெருமல் எல்லாம் ஒன்று சேர்ந்து ஐக்கிய பாவத்துடன் ஒன்றி விட்ட படியால் இது காடாந்தகார நித்திரையாகிய சுழுப்தியின் உன்னதமான பரம சுகமாகிய நிலையைத் தெரிவிக்கும் ஓர் இராகமாக அமைந்தது. மனம் வாக்குக் காயம் ஆகிய மூன்றுக்கும் அப்பாற் பட்ட ஒலி வுருவமாகி இந்தப் பண் சிறந்த வகையில் பெருமைப் படுகின்றது.

காந்தார ஸ்வரம் தங்கம் போன்ற பளபளப் புடைய மஞ்சள் நிறம் பெற்றும் தைவத ஸ்வரம் பசுமை பொருந்திய மஞ்சள் நிறம் உடையதாக அமைந்தும் விளங்குவதால் இந்த இராகத்தின் எல்லாச் சுரங்களையும் மஞ்சள் நிறமுடைய சுரங்களைக் கொண்டே இயக்குவதால் இது முழுக்க முழுக்க சுபகரமும், மங்களகரமும், சுவைக்கத் தக்கதும், வியக்கத் தக்கதுமான இராகம் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. திரிமூர்த்தி சொரூபத்தைப் பெற்ற இந்த இராகம் எல்லை முழுதும் தெய்வ மணமும் தைர்ய தேவ தேவதையின் லக்ஷண அமைதிகளையும் நிரம்பப் பெற்றுக் கம்பீரமாக ஒலித்து வரப் பெறும் ஒரு சிறந்த இராகமாகும்.

ஞானசம்பந்தப் பெருமான் கடவுள் அருளுக்குப் பாத்திரமாகி எல்லாக் கலைத் தத்துவங்களையும் அறிந்த ஒரு மகா மேதையாக விளங்கினமையால் இந்த இராகத்தை அச்வத்த (அரசமரம்) விருக்ஷத்தின் ரஸமும் வளர்ச்சியும் கூடிய தன்மையதாகவும், தீபத்தின் ஜ்யோதியானது கொழுந்து விட்டு மேனோக்கிக் கூர்ந்து எரியும் உயர்ச்சியும், பிரகாசமும் உடைய தன்மையதாகவும், சிவலிங்கத்தின் சொரூபம் போல ஐக்கிய பாவனு ரூபத்தின் தன்மையதாகவும் உலகோர் அறிந்து கொள்ளும்படி மகிமை பெற இயற்றினார் எனக் கொள்க.

மேலே கூறிய அரசு, தீபம், சிவலிங்கம் இம் மூன்றிலும் திரிமூர்த்தி சொரூபம் அடங்கி யுள்ளது. 1. அரசமரத்தின் அடிப் பாகம் பிரஹ்ம சொரூபம், நடுப் பாகம் விஷ்ணு சொரூபம், மேல் பாகம் சிவ சொரூபம்.

இது போல 2. ஒரு விளக்கைக் கூர்ந்து நோக்கினால் அதன் அடிப் பாகம் மஞ்சளாகவும், நடுப் பாகம் கருப்பாகவும், மேல் பாகம் சிவப்பாகவும் காணப் பெறும். மஞ்சள் பிரஹ்மாவின் நிறம், கருப்பு விஷ்ணுவின் நிறம், சிவப்பு சிவனுடைய நிறம்.

இது போல 3. சிவலிங்கமானது சிவ சொரூபம் மட்டும் தான் என்று எண்ணற்க. சிவலிங்கத்தின் அடிப் பகுதி பிரஹ்ம பாகமாகும், நடுப் பகுதியான பீடம் விஷ்ணுவினுடைய பாகமாகும், லிங்கமானது சிவனுடைய பாகமாகும். இம் மூன்றில் ஒவ்வொன்றிலும் திரிமூர்த்தி சொரூபமாகவே விளங்குகின்றது. ❊

❊ இங்குக் குறிக்கப் பெற்ற இவ் விளக்கம் காஞ்சி காமகோடி பீடாதிபதி ஜகத்குரு ஸ்ரீ சங்கராச்சாரிய சுவாமிகள் கூறிய அருள் வாக்காகும்.

எனவே ‘ அடாண ’ இராகத்தின் உற்பத்தியை திரி மூர்த்தி சொரூப மட்டுமின்றி அச்வத்த விருக்ஷம் போன்ற ரஸத்துடன் கூடிய வளர்ச்சி யுடையதும், விளக்கின் ஒளி போன்ற பிரகாசமுடைய உயர்ச்சியை யுடையதும், சிவ லிங்கம் போன்ற ஐக்கிய பாவமாகிய லயத்தை யுடையதும் ஆகுமென்பதைத் தெளிவாக யாவரும் அறிதல் வேண்டு மென்ற கருத்துடனேயே இந்த இராகத்தை மஹிமை பொருந்த இயற்றினரென்க.

அடாணவின் பூர்வாங்கம் ஆகிய முற் பகுதி பிரஹ்ம சொரூபமாகவும், நடுப் பகுதியான மத்யமாவதியின் சுர ஸ்தானங்கள் விஷ்ணு சொரூபமாகவும், உத்தராங்கமா கிய பிற் பகுதி சிவ சொரூபமாகவும் அமைந்து வருமாறு இயற்றிய மேதா விலாஸம் அறிந்து அநுபவிக்கத் தக்கது.

இதன் சுர இயலில் பல்வேறு சுர இயல்களின் துணை யால் இசை உருப் பெறுவதால் இதற்கு இன்ன இலக்க ணம் தான் உரித்தாகு மென்று கூறுதற்கு இயலாததாக ஆயிற்று. பல் வகை இலக்கண நுட்பங்களும் ஒவ்வொரு சுரத்திலும் அமைதி கொண்டு விளங்குகின்றது. சில இடங் களிலே இலக்கண வரன் முறையைக் கூறுதற்கு இடந் தரும் தன்மையிலும் இன்னும் சில இடங்களிலே இன்ன இலக்கணத்தைத் தான் பெற்று வருகின்றது என்று எடுத் துக் கூறுதற்கு இயலாத தன்மையிலும் இந்த இராகம் வியப்பிற்கு மேல் வியப்பாக நின்று அழகு பொலிகின்றது.

‘ யாழ்முரி ’ என்ருல் யாழாகிய கருவியை முறித்தல் என்றும், யாழாகிய சுரத்தை முறித்தல் என்றும் இரு வகையாகப் பொருள் கொள்ளலாம். இங்கு இருவகை யான கூற்றிற்கும் ‘ யாழ்முரி , என்ற சொல் பொதுவா கவே நின்று பொருள் செய்யும்படி அமைந்து விட்டது.

எனவே 'யாழ்முரி' என்ருல் யாழாகிய கருவியை முறித்தல் என்ற பொருளைக் கைக்கொண்டு ஞானசம்பந்த அடிகளார் பாடிய யாழ்முரித் திருப் பதிகத்தை யாழாகிய கருவியிலே இசைக்கும் போது அவ்விசை யாழ்க் கருவியிலே அடங்கி வர இயலாமற் போன காரணத்தைக் கண்ட திருநீலகண்ட யாழ்ப் பாணர் தம் கையிலுள்ள இசைக் கருவியாகிய யாழ்க் கருவியை உடைக்க - முறிக்க எத்தனம் செய்தார் என்ற ஒரு கதை வழி வழியாக வழங்கி வருகின்றது இவ் வழக்காற்றைக் காரணமாகக் கொண்டு இக் காலத்தோர் யாழ்முரி என்ருல் யாழாகிய இசைக் கருவியைப் பெரும்பாணர் முறிக்க ஓங்கிஞர் என்று துணிந்து கூறி வருகின்றனர்.

திருநீலகண்ட யாழ்ப் பாணரே யாழில் அடங்காமல் ஒரு பண் பாடல் வேண்டும் என்று ஞானசம்பந்தரை வேண்டிக் கொண்டார் என்ற செய்தியை இவர்கள் மறந்து விட்டனர் போலும். யாழை முறிக்க எத்தனம் செய்ததால் அப் பண்ணிற்கு 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் ஏற்பட்டு விட்டது என்றும் கூறி வருகின்றனர். இது ஆராய்ச்சியல்லாத மேற்போக்கான ஒரு கூற்றேயாகும்.

இதை வேறு விதமாகப் பொருள் கோடலே சிறந்தது. யாழ் என்ருல் சுர நரம்பு என்றும் பொருள். எனவே ஒரு பண்ணிற்கு உரிய சுர நரம்புகளை அந்தந்த சுர நரம்புகளைக் கொண்டே அப் பண்ணினிசையை ஒலிக்கும்படிச் செய்யாமல் வேறு யாழாகிய சுர நரம்புகளைக் கொண்டு அப் பண்ணிசை ஒலிக்கும்படிச் செய்யப் பட்டது என்று பொருள் கொண்டால் நலமாக இருக்கும். 'யாழ்முரி' என்ற சொல்லுக்கு இப் பொருளே பொருந்தி வருவதுமாம்.

மேலும் நாம் கவனிக்கத் தக்கது ஒன்று உள்ளது. 'யாழ் முரியா?' 'யாழ் மூரியா?' 'யாழ் முறியா?'

இவற்றுள் எது சரியானது என்று அறிதல் வேண்டும். இம் மூன்றில் எவ்விதப் பெயரால் கூறப் பெறினும் அதனுடைய பொருள் இப் பண்ணிற்குப் பொருந்தியே வருகின்றது. ஆயினும் நூல்களிலே 'யாழ்மூரி' என்றே காணப் பெறுகின்றது. முதலாவது இப் பெயரின் சொற் பொருளைக் காண்போம்.

1. யாழ் :- இசைக்கருவி, சுரம், பண் ஆகிய பொருள்களை உணர்த்தும்.
2. முரி :- ஓடிதல், கெடுதல், தளர்தல், அழிதல், சிதைவு, முறி, நீங்குதல், குணங்கெடுதல், நடத்துதல், நிலைகெடுதல், தோற்கச்செய்தல், முழுதிற் குறைவானது ஆகிய பொருள்களை உணர்த்தும்.
3. மூரி :- வலிமை, பெருமை, முரண், கிழம், துண்டம் ஆகிய பொருள்களை உணர்த்தும்.
4. முறி :- குலைதல், தோற்றல், தளிர், பதந்தப்புதல், தன்மைமாறுதல், பயனிலாதல், அருள்மாறுதல் முதலிய பொருள்களை உணர்த்தும்.

எனவே இப் பொருள்களின் துணை கொண்டு 'யாழ் முரி' என்ற பண்ணின் உண்மையான குண நலன்களை ஆராய்ந்தறிதலே சாலச் சிறந்தது.

யாழ் என்பது பொதுவாக இசைக் கருவியைச் சுட்டியதாயினும் இங்கு பண்ணுக்குரிய சுரம் என்பதையே சிறப்பாகக் குறித்தது. 'முரி' என்ற சொல் பல பொருளைக் குறிப்பதாயினும் இங்கு 'நிலைகெடுதல்' என்னும் பொருளில் வந்ததாகக் கொள்ளலாம். யாழாகிய இசைக் கருவியில் மீட்டுங்கால் எழும் அந்தந்த ஸ்தானங்களுக்கு உரிய சுரங்கள் வாய் திறந்து இசைக்குங்கால் வரி வடிவில் நிலை

கெட்டு வேறு சுர இயல்களாக அமைகின்றன என்பதைத் தான் 'முரி' என்ற சொல் விளக்கிற்று.

அடுத்து 'மூரி' என்ற சொல் முரண்படுதல் என்ற பொருளைத் தருவதனால் அந்தக் கருத்தையும் ஏற்றுக் கொள்வதில் தவறில்லை. வாயால் ஒலிக்கப் பெறும் ஸ்வர இயல்களும் யாழிலிருந்து எழும் ஒலிக்குரிய சுர இயல்களும் ஒலி வடிவால் ஒத்த தன்மைத்தாயினும் வரி வடிவால் முரண் படுகின்றன என்பதால் 'மூரி' என்ற சொல் லும் பொருத்த முடையதே.

இவ்வாறே 'முறி' என்ற சொல்லும் தன்மைமாறு தல் என்ற பொருளில் இங்கு நாம் எடுத்துக் கொண்ட கருத்திற்கு ஏற்புடையதாகவே அமைகின்றது யாழ் ஒலிக்குரிய சுரங்களும், அவற்றைப் பாடும் போது ஒலிக் கும் சுர இயல்களும் ஒன்றிற்கொன்று ஒலி யளவில் ஒத்த தன்மைத் தாயினும் வரி வடிவில் உச்சரிப்பில் தன்மை மாற்றம் கொள்வதையே இது உணர்த்திற்று எனலாம்.

எனவே "முரி, மூரி, முறி" ஆகிய மூன்று சொற் களுமே நம் ஆய்வுக்கு அரண் செய்கின்றன என்றும் 'முரிவரி' என்ற வேறொரு சொல்லிற்கு 'இசைப் பாட் டின் ஒரு வகை' எனத் தமிழ்ச் சொல் அகராதி பொருள் கொள்வதை நோக்க இசைப் பாட்டில் (பண்ணில்) இசை சம்பந்தப் பட்ட ஒரு புரட்சியை ஏற்படுத்திய இப் பண்ணிற்கு ஏற்ற சொல்லாக 'யாழ்முரி' என்ற சொல்லே சாலப் பொருந்துவதாக இசை உலகத்தினர் ஏற்றுக் கொள்ளலாம் என்பதும் நம் கருத்து.

யாழ்முரி அல்லது அடாண இராகம் நூற்று மூன்று பண்களிலே ஒன்றாக இல்லாததும் ஒரு சிறப்பாகும். ஞான சம்பந்த சுவாமிகளே இந்த இராகத்தை அந்தந்த சுரத்

தானத்திற்கு உரிய இயற் சொல்லாகிய சுர எழுத்துக்க ளால் உச்சரித்து அவ்விசை ஒலியை ஒலிக்கச் செய்யா மல் அதற்குப் பதிலாக அந்தப் பண்ணிற்கு உரிமை யல் லாத வேறு ஓர் இயற் சொல்லால் அவ்விசை ஒலியை உச்சரித்து ஒலிக்குமாறு செய்து ஓர் அபூர்வ இராகத்தின் தோற்றத்தை உருவாக்கியது சிறப்பினும் சிறப்பு ஆகும்.

இது காறும் அடாண இராகத்தின் அதாவது 'யாழ் முரி'ப் பண்ணின் சுர ஒலிகள் பற்றிய பற்பல கூறுக ளின் சிறப்பை இங்கு விளக்கமாகவும் விரிவாகவும் எடுத்து உணர்த்தப் பெற்றது இனி யாழொலிக்கும் வாயொலிக் கும்இடையே அமைந்த இசைச் சுரங்களின் மாறுபாடு களை அந்தந்த இசைச் சுரங்கள் வாயிலாகவே சிறப்பாக விளக்குவோம்.

ஒலிகளின் நயங்களையும் அதன் வடிவங்களையும் நுட்ப அமைதி கொண்ட அதன் கூறுபாடுகளையும் எடுத்து எழு துதல் என்பது இயலாத தொன்று. இசை யொலி நயங் களை அவரவர்கள் இசைத்து அநுபவித்து உய்த் துணர் தலே இயற்கை யாகும். அவ்வாறுன இதனை எழுத்தள வில் உணரச் செய்தல் அரிதே. ஆயினும் இசை வல்லு நர்கள் தாங்கள் ஒருவாறு தம் செய் திறத்திறைல் இவ் விசை நுட்பங்களை எழுதி யிருப்பதி லிருந்து ஓரளவு அறிந்து கொள்ள இயலும். எனவே இந்த நம்பிக்கை யுடனே யாழ்முரிப் பண்ணினுடைய ஒலி விரிவுகளை ஓர் அளவிற்கு அதன் எல்லைகள் அறிதற் பொருட்டு இங்கு மேலும் எடுத்துக் கூறப் பெறுகின்றது. இங்குக் கூறப் பெறும் இசை நுட்பச் செய்திகள் அனைத்தும் இசை அறி ஞர்களும் அன்பர்களும் நன்ருகச் சுவை அறிந்து அநுப விக்கத் தக்கன.

1. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'ரீமபா' என்று ஒரு சுரக்கூட்டம் உண்டு. இந்தச் சுரக் கூட்டத்தை இசைக் கருவியிலே இசைக்கும் போது அந்த இசை ஒலியைக் கேட்கும் இசை அறிஞர்கள் இவ்வொலியானது 'ரீமபா' என்ற இயலையுடைய சுரமாகும் என்று கூறுவர். அவ்வாறு கூறுதல் தான் அவ்விசை யொலியின் உண்மையான சுர இயலின் கூட்டமாகும்.

ஆனால் இச் சுரக் கூட்டத்தை இசை வல்லுநர்கள் யாவரும் தம் கண்டத்தினால் எழுப்பி இசைத்து வரும் போது 'ரீமபா' என்று கூருமல் உண்மையில் வரும் இந்த இயல் சுரத்தை முறித்து 'காமபா' என்றே பாடி வருகின்றனர். இவ்வாறு இசைத்து வருதலே மரபாக வுள்ளது.

இங்கு ரீ – என்ற இயல் சுரத்தை முறித்து அதற்குப் பதில் கா – என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டு இதன் இசையொலி வருமாறு உருவாக்கிய திறமே இதன் சிறப்பாகும் இங்கு ரீ – என்ற இயலிசை ஒலிக்குப் பதிலாக கா - என்ற இயலிசை அந்த ஸ்தானத்திலே நின்றதால் நிலைகெடுதல், முரண், தன்மைமாறுதல் என்ற குணங்களைப் பெற்று விளங்குதலைக் காண்க.

"முரி, மூரி, முறி" ஆகியவற்றிற்கு உரிய பல பொருள்களிலே நாம் இசைக்காகத் தேர்ந்தெடுத்த மூன்று பொருள்களும் இந்த இயல் சுரத்திலே பொருந்தி நிற்பது உணரற் பாலது. இங்கு யாழாகிய துத்த (ரிஷப) நரம்பு முறி படுவதால் 'யாழ்முரி' எனப் பெயர் பெற்றது. 'ரீமபா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் சுர ஒலி அதன் உண்மையான ஒலியோடு கருவியிலும் மாறுபட்ட இயலிசையோடு கண்டத்திலும் பேசப் படும். கண்டத்தின்

இடமாக மாறுபட்டுப் பேசும் அதன் தன்மையைக் கருவியில் இசைக்க இயலா தென்பதை அறிக.

துத்தமாகிய ரிஷப ஒலியைக் கைக்கிளையாகிய காந்தார சுரத்தின் எழுத்தின் அடியாக ஒலிக்கச் செய்தால் அது பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெறும். துத்தமாகிய ரிஷப சுரத்தின் ஒலியைத் துத்த (ரிஷப) நரம்பின் இயலினலும் கைக்கிளை (காந்தார) நரம்பின் இயலினலும் மாறிமாறி இசைத்து ஒலிக்குமாறு செய்தால் அது விபாஷாங்கம் என்ற இசை இலக்கணத்தைப் பெறும். துத்தமாகிய ரிஷப சுர ஒலியைத் துத்த (ரிஷப) நரம்பினுல் மட்டும் இசைப்போமாயின் அது சுத்தாங்க இலக்கணத்தைப் பெறும்.

இது யாழில் இசைக்கும் போது சுத்தாங்க இலக்கணத்தினின்று மாருததாகவும், வாய் வழி இசைக்கும் போது பாஷாங்க மாகவும், விபாஷாங்க மாகவும் அமைகின்றது என்பது கவனிக்கத் தக்கது. எனவே யாழ்முரி யாகிய இந்த அடாண இராகத்தின் துத்த (ரிஷப) நரம்பானது சுத்தாங்கம், பாஷாங்கம், விபாஷாங்கம் என்ற மூன்று வகை இலக்கணங்களும் எடுத்தியம்பும் தன்மை பெற்று வருகின்றது. எடுத்துக் கூற இயலாத வகையில் சில நுட்பக் கூறுகளும் இதற்கு உண்டு.

2. யாழ்முரிப் பண்ணகிய அடாண இராகத்திலே "ரீ,மரீசா" என்ருெரு சுரக் கூட்டம் உண்டு. இந்தச் சுரக் கூட்டத்தை இசைக் கருவியிலே இசைத்து வரும் போது அவ்விசை யொலியைக் கேட்கும் இசை வல்லுநர்கள் அவ்விசை யொலியானது 'ரீ,மரீசா' என்ற இயலையுடைய சுரக் கூட்டமாகு மென்று ஐயமறக் கூறுவர். அவ்வாறு கூறுதல் தான் அச் சுரங்களின் அடியாக வரும்

ஒலிக் கூட்டத்தின் உண்மையான சுர இயலின் கூட்டமாகும்.

ஆனால் இச் சுரக் கூட்டத்தை இசை வல்லுநர்கள் யாவரும் தம் மிடற்றிசை மூலம் எழுப்பி இசைத்து வெளியிடும் போது 'ரீ, மரீசா' என்று உண்மையில் வரும் இந்த இயல் சுரத்தை முறித்துச் சில சமயம் 'கா, மரீசா' என்றும், மற்றும் சில சமயம் 'மா, மரீசா' என்றும் உச்சரித்துப் பாடி வருகின்றனர். இவ்வாறு இசைத்து வருதலே இசை மரபாக இருந்து வருகின்றது.

'ரீ, மரீசா' என்ற இயலாகிய இச் சுரக் கூட்டம் 'கா, மரீசா' என்று சிறுபான்மையாகவும் 'மா, மரீச' என்று பெரும் பான்மையாகவும் இசைத்து வரப் பெறுகின்றது. இங்கு ரீ – என்ற இயல் சுரத்தை முறித்து அதற்குப் பதில் கா – என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டும் மா – என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டும் இதன் இசை யொலி உருவாவது போல ஆக்கிய திறம் அரிதினும் அரிது.

இங்கு ரீ – என்ற இயலிசை ஒலிக்குப் பதிலாக கா – என்ற இயலிசையும் மா – என்ற இயலிசையும் அந்த ஸ்தானத்திலே நின்றதால் நிலைகெடுதல், முரண், தன்மைமாறுதல் ஆகிய குணங்களைப் பெற்று வருதல் காண்க.

"முரி, மூரி, முறி" ஆகியவற்றிலுள்ள இம் மூன்று பொருள்களும் இந்த இயல் சுரத்திலே அமைந்து நிற்பது அறியத் தக்கது. இங்கு யாழாகிய துத்த சுரம் முறி படுவதால் 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் வந்தது ஒரு சிறப்பாகும்.

'ரீ, மரீசா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் சுர ஒலி அதன் உண்மையான ஒலியோடு யாழ்க் கருவியிலும் மாறுபட்ட இயலிசையின் துணையால் கண்டத்திலும் வரப் பெறும். கண்டத்தினிடமாக மாறுபட்டு ஒலிக்கும் அந்த

யாழாகிய சுரத்தின் இயல்பை யாழ்க் கருவியிலே இசைக்க இயலா தென்பதை அறிக.

துத்தமாகிய ரிஷப சுர ஒலியைக் கைக்கிளை யாகிய காந்தார சுர எழுத்தின் அடியாக ஒலிக்கச் செய்யப் பெறும் இச் சுரக் கூட்டம் அந்தரபாஷா என்ற இலக்க ணத்தைப் பெறுகின்றது. ஏனெனின் இந்தக் கைக்கிளை (காந்தார) நரம்பானது உழை (மத்யமம்) நரம்பையும் துத்த (ரிஷப) நரம்பையும் ஒருங்கே இணைத்து ஒலிக்கின்ற படியால் அந்தர பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தோடு வருவதாகின்றது.

உதாரணமாக 'மரீ,மரீசா' என்பது 'கா,மரீசா' என்று பேசப் படும். இந்தத் துத்தமாகிய ரிஷப சுரத்தை உழையாகிய மத்யம சுர எழுத்தின் அடியாகவும் ஒலிக்கச் செய்வதால் அது பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெறும். துத்தமாகிய ரிஷப சுர ஒலியை துத்த நரம்பின் இயலினுலும் உழை நரம்பின் இயலினுலும் மாறி மாறி ஒலிக்கும்படி இசைத்து வந்தால் அது விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெறும். துத்தமாகிய ரிஷப சுரம் தன் ஸ்தானத்திலேயே தானுகிய துத்த நரம்பினுலே ஒலித்து வருமாயின் அது சுத்தாங்கம் என்ற இலக்கணமாகும். இது யாழில் இசைக்கும் போது சுத்தாங்கமாக மாற்ற மில்லாது அப்படியே அமைவது.

யாழ் முரியாகிய இந்த அடாண இராகத்தின் 'ரீ,ம ரீசா' என்ற சுரக் கூட்டத்தை 'மா,அரீசா' என்று வாய் வழி கூறும் போது பாஷாங்க இலக்கணத்தை யும் அதே 'ரீ,மரீசா' என்ற சுரக் கூட்டத்தை வாய் வழி இசைக்கும் போது 'ரீ,மரீசா' என்றும் 'மா,அ ரீசா' என்றும் மாறி மாறிக் கூறும் போது விபாஷாங்கம்

என்ற இலக்கணத்தையும், அதே 'ரீ,மரீசா' என்ற சுரக் கூட்டத்தை 'கா,மரீசா' என்று வாய்வழி ஒலிக்கும் போது அது அந்தர பாஷாங்க இலக்கணத்தையும் தன்னுடைய ஸ்தானமாகிய 'ரீ,மரீசா' என்ற ஒலியோடேயே வாய்வழி கூறும் போது சுத்தாங்கம் என்ற இலக்கணத்தையும் ஆக ஒரு கூட்டத்திற்கு நான்கு வகையான சிகரமான இலக்கணம் அமையும்படிச் செய்தது சாமான்னியமான ஒரு திறமில்லை. இம் மாதிரியான ஒரு திறம் மிகப் புகழுக்கு உரியது.

எந்த இராகத்திலேனும் ஒரே இடத்திற்கு இம் மாதிரி நான்கு வகையான இலக்கணக் கூறுகள் வந்ததில்லை. வருமாப் போல் இதற்கு முன் ஓரிராகத்தை எவரும் உருவாக்கினரில்லை. எனவே இந்த நான்குவித இலக்கணக் கூறுகளும் ஒரே சுர ஒலிக்கு அமைந்து வருவதால் இது சதுர்த்த பாஷா இலக்கண மென்பது பொருந்தும். இசை வித்துவான்கள் இவ்வாறுன இசையின் எல்லையில் விளங்கும் இவ்வாற்றலை நன்கு அறிவார்களாக.

3. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'காமபா' என்ற இயலோடு கூடிய சுரக் கூட்டம் ஒன்றுண்டு. இந்தப் பண்ணிற்குப் பொதுவாக கைக்கிளை யாகிய காந்தார சுரத்தின் ஸ்தானம் அறவே கிடையாது. சுர ஸ்தானமே இல்லாத இந்த இடத்திற்கு மனத்தினுலும் நினைத்தற்கு இயலாதபடி அதற்குமப்பாலாய் ஒரு ஸ்தானம் கற்பனை செய்யப் பட்டிருக்கிற நயம் அறியற்பாலது.

அடாண இராகத்திற்குக் காந்தார சுரம் பேசுவதற்கான ஓரிடம் அறவே இல்லை என்பதை எல்லா இசை வித்துவான்களும் அறிவர் – ஒப்புக் கொள்ளுவர். இப் பண்ணிற்குக் காந்தார சுரம் கற்பிக்கப் பெற்றிருப்பதால்

வடமொழி நூலில் கூறப் பெற்ற அந்தர சம்யுக்தம் என்ற இலக்கண அமைப்பு இங்குப் பொருந்துவதாகக் கொள்க. தமிழிசை நூலின் முறைப்படி காந்தாரத்தையும் தாரம் என்று கூறும் மரபு உண்டு. எனவே தாரத் தாக்கம் என்ற இலக்கண முறைப்படி காந்தார மாகிய அந்தர சுரம் இப் பண்ணில் அமைதி யுறுவதாகக் கருதுக.

"காந்தார மிசையமைத்துக் காரிகையார் பண்பாட" என்று ஞானசம்பந்த சுவாமிகள் திருவையாற்றுப் பதி கத்திலே மேகராகக்குறிஞ்சிப் பண்ணில் அமைந்த தேவா ரத்தில் பாடியிருக்கும் அகச் சான்று இங்கு அறியத் தக் கது. தாரத்தாக்கம் – அந்தர சம்யுக்தம் என்ருல் பெரிய கைக்கிளையாகிய அந்தர காந்தார சுர நரம்பு ஒரு பண் ணிலே இல்லாமலிருந்தால் இசை வித்துவான்கள் தம்மு டைய திறத்தினுலே அப் பண்ணின் சுவை குன்றிக் கேடுரு வண்ணம் இராக அழகு மிகுதியாக ஒலித்து வருமாப் போல பெரிய கைக்கிளையாகிய அந்தர காந்தாரத்தை அப் பண்ணிலே சேர்த்து இசைத்துக் கொள்ளலாம் என் பது விதி. இவ்வாறு சேர்த்துக் கொள்வதைத் தான் தமிழிசை நூல் "தாரத் தாக்கம் செய்தும் பண்பாடப் பெறும்" என்றும், வடநூல் அந்தர சம்யுக்தம் என்றும் சிறப்பாகக் கூறுகின்றது.

இதற்குக் காந்தார ஸ்தானமே இல்லை யாதலால் இந் தக் காந்தார ஸ்வரத்தை உச்சரிக்கும் காலத்து அது மத் யம ஸ்வரத்திலே அமைந்து பயின்று வரும். இதன் வலிவு நிலையாகிய தார ஸ்தாயியிலே மிக நுட்பமாகவும் வெகு ஜாக்கிரதையாகவும் 'ரீ,க்ம்ரீசாதாஆஆ' என்று அந் தர காந்தாரம் நன்ருக ஒலித்து வருமாறு அபூர்வமாகப் பிரயோகப் படுத்திப் பாடுவர். இது இன்றும் நம் அநுப வத்தில் பயின்று வருதலை அறியலாம்.

என்வே 'காமபா' என்று அமைந்த இயலேயுடைய இச் சுரக் கூட்டத்தை யாழ்க் கருவியிலே இசைத்து வரும் போது அவ் விசை யொலியைக் கேட்கும் இசைப் புலவர் கள் இவ் விசை யொலியானது 'காமபா' என்ற இயலே யுடைய சுரமே யாகும் என்று துணிந்து கூறுவர். ஆனல் காந்தார ஒலியானது மத்யம சுரத்தினின்று புரப்பட்டு அந்தர காந்தார ஸ்தானத்தில் நொக்கு என்ற கமகத் தோடு பேசப் படும். அவ்வாறு செய்வது தான் அந்த இசை ஒலியின் உண்மையான சுர இயலின் நிலேயாகும்.

ஆனல் இச் சுரக் கூட்டத்தை இசை வித்துவான்கள் யாவரும் தம் கண்டத்தின் மூலம் வெளியிடும் போது 'காமபா' என்று கூருமல் உண்மையில் வரும் இயல் சுரத்தை முறித்து 'ரீமபா' என்ற இயல் சுரத்தை உச் சரித்தே இசை யெழுப்பி வருகின்ருர்கள். இவ்வாறு இசைத்துப் பாடி வருதலே இசை மரபாக உள்ளது. இங் குக் 'கா' என்ற இயல் சுரத்தை முறித்து அதற்குப் பதிலாக 'ரீ' என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டு இதன் இசையொலி ஒலித்து வருமாறு ஆக்கிய இதன் சீர் புகழத் தக்கதாகும்.

இதற்குக் காந்தார ஸ்தானம் இல்லாமையானும் அந் தர சம்யுக்தம் அல்லது தாரத்தாக்கம் ஆகிய பெரிய கைக் கிளே (அந்தரகாந்தாரம்) நரம்பைச் செயற் படுத்தல் வேண்டிய காரணத்தாலும் இதை இசைக்கும் போது காந் தார சுர ஸ்தான மின்றி மத்யம சுர ஸ்தானத்திலேயே நின்று ஒலிக்குமாப் போலப் பாடப் பெற்று வருவதை நுணுகி அறிக. இங்கு 'கா' என்ற இயலிசைக்குப் பதிலாக 'ரீ' என்ற இயலிசை அந்த ஸ்தானத்திலே நின்ற குணத்தினல் நிலேகெடுதல், முரண், தன்மை மாறுதல் ஆகிய பொருள்களின் தன்மையை இச் சுர

இயல் பெற்று வருவதைக் காண்க. 'முரி, மூரி, முறி' ஆகிய இம்மூன்றின் பொருள்களும் இந்த இயல் சுரத்திலே அமைந்து பொருந்தி நிற்றல் அறிந்து போற்றத் தக்கது.

இதற்கு முன் முதலாவது எண்ணில் குறிப்பிட்டுள்ள 'ரீமபா' என்ற உண்மை நிலையை 'காமபா' என்றும் இங்கு 'காமபா' என்ற உண்மை நிலையை 'ரீமபா' என்றும் ஆதேசமாகப் பாடி வரும் அழகு மிக்க இச் சுரக் கூட்டத்தின் ஒலிச் சிறப்பைக் கேட்டுக் கேட்டு இன்புறு தற் குரியது. இங்கு யாழாகிய கைக்கிளை (காந்தாரம்) நரம்பு முறி படுவதால் 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் சிறப் புடையதாயிற்று.

'காமபா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் சுர ஒலியை அதன் உண்மையான இசை யொலியோடு இசைக் கருவி யிலும் மாறு பட்ட நரம்பிய லிசையோடு கண்டத்திலும் பேசப் படுகின்றது. கண்டத்தின் வாயிலாக மாறுபட்டு வரும் அத் தன்மையைக் கருவியில் இயக்குதல் இயலாத தொன்று என அறிதல் வேண்டும்.

கைக்கிளையாகிய காந்தார சுர ஒலியை அதன் உச் சாரத்தாலேயே கூறி ஒலிக்கச் செய்தால் அது சுத்தாங் கம் என்ற இலக்கணமாகும். ஆயினும் இக் காந்தார ஒலி யைக் காந்தார ஸ்தானமின்றி மத்யம ஸ்தானத்தினிட மாகப் பேசப் படுவதால் இதன் இலக்கணத்தின் உண்மை நிலை கண்டு தெளிதற்கு இயலாமலும் இருக்கின்றது.

கைக்கிளையாகிய காந்தார சுர ஒலியை துத்தமாகிய ரிஷப சுர எழுத்தின் அடியாக ஒலிக்கச் செய்வது பாஷாங் கம் என்ற இலக்கணமாகும். ஆயினும் துத்த (ரிஷபம்) இயலை கைக்கிளை (காந்தார) ஸ்தானமின்றி மத்யம சுர ஸ்தானத்திலும் காந்தார சுர ஸ்தானத்திலும் ஒலிப்பதால்

இதன் இலக்கணம் இன்னது தான் என்று வரையறை செய்தற்கும் இயலாமல் இருக்கின்றது. கைக்கிளையாகிய கரந்தார சுர இயலிசையை கைக்கிளை (காந்தாரம்) சுர இயலினுலும் துத்த (ரிஷபம்) சுர இயலினுலும் மாறி மாறி ஒலித்து வருமாப் போல இசைப்பது விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணமாகும். ஆயினும் காந்தார சுரத்தினுல் உச்சரித் தாலும், ரிஷப சுரத்தினுல் உச்சரித்தாலும் அது உண்மை யில் மத்யமம் காந்தாரம் ஆகிய இரு ஸ்தானங்களிலும் அடிபட்டு ஒலிப்பதால் அதன் இலக்கணம் இன்னதென்று அறுதியிட்டுக் கூற இயலாத தன்மையில் விளங்குகின்றது.

எனவே 'யாழ்முரி' யாகிய இந்த அடாண இரா கத்தின் கைக்கிளை (காந்தாரம்) நரம்பானது கருவியின் மூலம் அறியப் படும்போது சுத்தாங்கமாகவும், வாய்வழி இசைக்கும் போது பாஷாங்கமாகவும், விபாஷாங்கமாக வும் வெளிப் படுகின்றது என்பதை ஒருவாறு இலக்கண மாகக் கொள்க. வேறு வகையாகச் சொல்லின் வாய்வழி எவ்வாறு இசைப்பினும் யாழ்க் கருவியில் சுத்தாங்க லட் சணமாகவே ஒலிக்கும் என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

இவ்வாறு சுத்தாங்கம், பாஷாங்கம், விபாஷாங்கம் என்ற மூன்று இலக்கணங்களையும் கைக்கிளையாகிய (காந் தாரம்) ஒரே நரம்பு அடைந்து வருவது இசைக்குப் பெரு மை தரும் செயலாகும். எந்த இராகத்திலும் இத்தகைய இலக்கணம் வரக் காணேம். இன்னும் 'காமபா' என்று நாம் கற்பித்துக் கூறும் இக் கூட்டத்தின் காந்தார சுர ஒலியானது மத்யம சுரத்திலே நின்று பிறகு அகாரமாக காந்தார ஸ்தானத்திலே நொக்கு (அதட்டு) என்ற கமகத் துடன் ஒலித்துப் பின்பு 'மபா' என்ற சுரத்தைப் பயி லும்படி அமைந்து விடுகின்றது. அதனுலே தான் இதன் இலக்கணம் இன்னதென்று ஆராய வேண்டிய நிலை ஏற்

படுகின்றது. ஆயினும் இது அநுசுரச் சேர்க்கையாகிய இலக்கணத்தைப் பெறுகின்றது என்று கொள்ளலாம்.

இன்னும் 'காமபா' என்பதை 'ரீமபா' என்று கண்டத்தில் இசைத்தாலும் ரீ — என்ற இயல் சுரம் மத்ய மத்திலே நின்றும் பிறகு இகாரமாகக் காந்தாரத்தில் நொக்குடன் ஒலித்துப் பின்பு அதைத் தொடர்ந்த 'மபா, என்பது பேசப் படுகின்றது. மத்யம சுரத்திலே ரிஷபம் பேசப் படுவதும் அந்த ஒலித் தொடர் காந்தாரத்தில் இகா ரமாகப் பேசப் படுவதும் எந்த வகை இலக்கணத்தைச் சார்ந்து வருகின்றது என்று எடுத்துக் கூற இயலாததாக இருக்கின்றது. ஆயினும் இதுவும் அநுசுரச் சேர்க்கை என்ற இலக்கண அமைதி யுடையது என்றே கொள்ளல் வேண்டும். இது சிறப்பாக அறியும் இசை யொலித் திரள் ஆகும். காந்தாரத்திற்கு உறுதியான ஒரு சுர ஸ்தானம் இன்மையால் அது மத்யம சுர ஸ்தானத்திலேயே நின்று ஒலிக்கின்றது என்று கொள்க.

4. யாழ்முரி யாகிய அடாண இராகத்திலே 'மா,க மாபா' என்ற இயலோடு கூடிய சுரக் கூட்ட மொன்று அழகு பெற்று வருகின்றது. இச் சுரக் கூட்டத்தை யாழ்க் கருவியிலே இட்டு இசைத்து வரும் போது இவ் விசைத் திரளைக் கேட்கும் இசை வல்லுநர்கள் இவ் விசைத் திரளா னது 'மா,கமாபா' என்ற இயலையுடைய சுரக் கூட் டமே யாகுமென்று உறுதியாகக் கூறுவர். அவ்வாறு உரைத்தலே அச் சுரக் கூட்டத்தின் உண்மையான சுர இயலாகும். ஆனால் இச் சுரக் கூட்டத்தை இசை வல் லோர் தம் கண்டத்தின் வாயிலாக வெளிப் படுத்தி வரும் போது 'மா,கமாபா' என்று உண்மையில் வரும் இயல் சுரத்தை முறித்து அதற்குப் பதில் 'கா,அமாபா' என்ற இயலை அடிப் படையாக உச்சரித்துக் கொண்டே இசை

யொலிகளைப் பாடி வருகின்றனர்.

இன்னும் சில சமயங்களில் 'மா,கமாபா' என்று வரும் இயல் சுரத்தை முறித்து 'ரீ,இமாபா' என்ற இயலாகிய சுர எழுத்தை அடிப் படையாகக் கொண்டும் இவ்விசை யொலியைக் கண்டத்தினுல் விளக்கி வருகின்றனர். இவ்வாறு இசைத்து வருதலே இசை மரபாக இருந்து வருகின்றது. இங்கு 'மா,க' என்ற இயல் சுரத்தை முறித்து அதற்குப் பதில் 'கா,அ' என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டும், 'ரீ,இ' என்ற இயல் சுரத்தைக் கொண்டும் இதன் இசையொலி உருவம் வருமாறு உருவாக்கிய இவ் வற்புதம் எண்ணி மகிழத் தக்கது.

இன்னும் கூர்ந்து நோக்கினுல் 'மா,கமாபா' என்பது கூட 'கமாகமாபா' என்ற சுரக் கூட்டத்தின் ஆதிக்கத்திலே ஒலித்து வருகின்றது. இது நுணுக்கமாக அறிய வேண்டிய தொன்று. பல இடங்களிலும் இந் நுணுக்க அமைதிகள் எழுத்தில் அடங்காதன வாதலால் விடுத்தனம். இங்கு மா - என்ற இயலிசை ஒலிக்குப் பதிலாக கா - என்ற இயலிசையும், ரீ - என்ற இயலிசையும் அத்தானத்திலே நின்று வருவதால் நிலைகெடுதல், முரண், தன்மைமாறுதல் ஆகிய மூன்று குணங்களையும் இச் சுர ஸ்தானம் பெற்று விளங்குதல் அறியப் பெறும்.

"முரி, மூரி, முறி" ஆகிய இவற்றிற்கு உரிய பல பொருள்களிலே இப் பண்ணின் இசைக்காகத் தேர்ந்தெடுத்த இம் மூன்று சொற் பொருள்களும் இந்த இயல் சுரத்திலே பொருந்தி ஒத்திருப்பது உணரத் தக்கது. இங்கு உழையாகிய மத்யம சுர நரம்பின் இயலும் இசையும் முறிபடும் குணத்தினுல் இதற்கு 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் உசிதமாகின்றது.

'மா, கமாபா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் ஸ்வர ஒலியை அதன் உண்மையான இயலிசை ஒலித் தோற்றத் தோடு கருவியிலும், மாறுபட்ட இயலிசை ஒலித் தோற் றத்தோடு கண்டத்திலும் பேசப் படுதல் இயற்கையா யிற்று. கண்டத்தினிடமாக இயலும் இசையும் மாறுபட்டு வரும் அதன் தன்மையை இசைக் கருவியிலே வாசித்தல் இயலுமோ? இயலா தென்பது அறியத் தக்கது.

'மா, கமாபா' என்பதை அவ்வாறே வாய்வழியும் உச்சரித்து ஒலிக்கச் செய்தால் அது சுத்தாங்க இலக்கண மாகும். அவ்வாறின்றி உழையாகிய மத்யம சுர நரம்பின் ஸ்தானத்திலே கைக்கிளை யாகிய காந்தார ஸ்வர நரம்பு நின்று பேசுவதால் அது பாஷாங்கம் என்ற இலக் கணத்தை அடைகின்றது. அதே உழையாகிய மத்யம சுர நரம்பின் ஸ்தானத்திலே துத்தமாகிய ரிஷப சுர நரம் பும் நின்று பேசுவதால் அதன் இலக்கணம் அறுதியிட்டுக் கூற இயலாத தாயினும் இங்கு அதுவும் பாஷாங்கத்தில் ஒரு வகை இலக்கணத்தில் அடங்கக் கூடுமென்று ஒரு வாறு கூறலாம்.

உழையாகிய மத்யம சுர நரம்பு ஸ்தானத்திலே கைக் கிளையாகிய காந்தார சுர நரம்பும் துத்தமாகிய ரிஷப சுர நரம்பும் பேசுவதால் இங்கு ஒரே சுரக் கூட்டத்திற்கு இரண்டு விதமான பாஷாங்க இலக்கணம் அமைவது வெகு சிறப்பு. வியப்பிற் குரியது. இது போல வேறெந்த இராகத்திலும் இதற்கு முன் இவ்வாறான ஓர் இலக்கணம் அமைந்ததில்லை.

இன்னும் 'மா, கமாபா' என்பதை இதன் உண்மை யான சுர இயலினாலும் 'கா, அமாபா' என்ற சுர இயலி னாலும் மாறிமாறிக் கூறுதல் விபாஷாங்கம் என்ற இலக் கணமேயாகும். இன்னும் 'மா, கமாபா' என்றும் 'ரீ, இ

மாபா ' என்றும் மாறிமாறிக் கூறுதலும் விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணமே யாகும். இக் கூட்டம் இரண்டு வித மான விபாஷாங்கத்தையும் பெற்று வருவது வியக்கத் தக்க தொன்று.

எனவே 'மா,கமாபா, என்ற ஒரு சுரக் கூட்டம் சுத்தாங்கம் என்ற இலக்கணத்தையும் இரண்டு விதமான பாஷாங்க இலக்கணங்களையும் இரண்டு விதமான விபா ஷாங்க இலக்கணங்களையும் இதே 'மா,கமாபா' என் பது உண்மையிலே 'கமாகமாபா' என்ற சுர ஒலியிலே நுட்பமாக ஒலித்து வருவதால் இலக்கணம் இன்னதென்று வரையறை செய்ய இயலாத முறையிலும் விளங்குகின் றது இவ்வாறான அதி அற்புதமாகிய ஒரு சுரச் சேர்க் கையை உண்டு பண்ணிய பேராற்றல் ஞானசம்பந்தப் பெருமான் அன்றி வேறு யாருக்குக் கைகூடும்? இதை சுத்தாங்க, துவிகுண பாஷாங்க, துவிகுண விபாஷாங்க இலக்கணம் ஆம் என்று ஒருவாறு துணியலாம்.

5. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'பாநீ பமபா' என்ற இயலோடு கூடிய சுரக் கூட்டம் ஒன்று உண்டு. இச் சுரக் கூட்டம் மிகுந்த சுவையுடையதும் நய முடையதும் ஆகும். இதனை யாழாகிய கருவியிலே இட்டு இசைத்து வரும்போது இக் கூட்டத்தின் இசை யொலி தனைக் கேட்கும் இசை வல்லுநர்கள் இவ் வொலியானது 'பாநீ பமபா' என்னும் சுர இயலையுடையது என்று ஐயத் திற்கு இடமின்றிக் கூறுவர். அவ்வாறு கூறுதலே இச் சுரக் கூட்டத் திரளின் உண்மையான சுர எழுத்தாகும்.

ஆனால் இசை வித்துவான்கள் இவ் விசை யொலியைக் குறிப்பிடுதற்குத் தம் கண்டத்தின் மூலம் அதன் இயலைக் கூறும்போது 'பாநீ பமபா' என்ற உண்மை நிலையை விடுத்து அதற்குப் பதிலாக 'தாநீ பமபா' என்றும் மற்

ெருரு சமயம் 'தாதா பமபா' என்றும் பிரிதொரு சமயம் 'பாதா பமபா' என்றும் வேறொரு சமயம் 'நீநீ பமபா' என்றும் உச்சரித்துக் கூறி வருதல் மரபாக உள்ளது.

இச் சுரக் கூட்டத்திலுள்ள இளியாகிய பஞ்சம சுர நரம்பியலை விளரியாகிய தைவத சுர எழுத்தாலும் தாரமாகிய நிஷாத சுர எழுத்தாலும் அடுத்து வரும் நீ – என்ற சுர எழுத்தியலை தா – என்ற சுர எழுத்தியலினுலும் நீ – என்ற உண்மையான சுர எழுத்தியலினுலும் உச்சரித்து வரும் முறைதான் மரபாகப் பயின்று வரப் பெறுகின்றது. இதனை இசை வல்லுநர்கள் யாவரும் அறிவர். அறிக.

'பாநீ பமபா' என்ற சுர எழுத்தியலின் கூட்டத்திலுள்ள முதற்கண் நிற்கும் இளி நரம்பாகிய பஞ்சம சுர எழுத்தை முறித்து அதற்குப் பதிலாக விளரியாகிய தைவத சுர எழுத்தும் தாரமாகிய நிஷாத சுர எழுத்தும் பயின்று வந்தும் இச் சுரக் கூட்டத்திலுள்ள தார நரம்பாகிய நிஷாத சுர எழுத்தியலை முறித்து அதற்குப் பதிலாக விளரி நரம்பாகிய தைவத சுர எழுத்தியலும் பயின்று விரவி வரும் விசித்திரத்தைக் கண்டு மகிழ்க.

உட்புகுந்து பார்த்தால் 'பாநீ பமபா' என்ற உண்மையான ஒலிக் கூட்டங் கூட 'நிபநீ பமபா' என்ற அமைதியிலேயே வரப் பெறுகின்றது. இவ்வாறு வருதல் இசையின் நுண்ணிய அம்சமாகும். சில சமயம் அபூர்வமாக 'பாநீ பமபா' என்ற சுரக் கூட்டத்தை வித்துவான்கள் தம் சிந்தனையின்றி 'ச்அதா பமபா' என்றும் பாடி விடுவர். பா – என்பது இரண்டு மாத்திரைக் காலம். ச் – என்பது தன்னுடையதான ஷட்ஜ ஸ்தானத்தில் ஒரு மாத்திரையாகவும் அதைத் தொடர்ந்து வரும் அ-காரத்தைப் பஞ்சம ஸ்தானத்தில் ஒரு மாத்திரையாகவும் ஆக இரண்டு மாத்திரைக் காலமாக்கி ஒலிக்குமாறு இசைப்பர்.

இவ்வாறு இசைப்பதில் தவறில்லை யென்க. இராகத்தின் சுவையும் குன்ருது.

பா- என்ற நரம்பியல் முறிபட்டு தா- என்ற சுர எழுத்திஞலும், நீ- என்ற சுர எழுத்திஞலும், ச்அ- என்ற சுர எழுத்திஞலும், நீ- என்ற சுர நரம்பியல் முறி பட்டு தா- என்ற சுர எழுத்திஞலும் பயின்று வருகின்ற காரணமாக இப் பண்ணிற்கு 'யாழ்முரி' என்று பெயரிட்டனர் என்று அறிய வேண்டியதாகும். இன்னும் நாம் எடுத்துக் கொண்ட 'முரி - மூரி - முறி' என்ற இம் மூன்றின் பொருளாகிய நிலை கெடுதல், முரண், தன்மை மாறுதல் ஆகிய குணங்கள் இச் சுர எழுத்துக்களில் பொருந்த முற வருதல் காண்க.

பா- என்ற சுர எழுத்தியலை 'தா - நீ' என்ற இரண்டு சுர எழுத்திஞல் உச்சரிக்கும் குணச் சிறப்பிஞல் இவை ஒவ்வொன்றும் பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெற்று விளங்குகின்றது. எனவே இதை பாஷாங்க இலக்கண ரூபமாக அறியும் போது இரண்டு தன்மையுடைய பாஷாங்கம் என்று கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இச் சுரக் கூட்டமாகிய 'பாநீபமபா' என்பதை இப்படியே உச்சரித்துக் கூறுவோமாயின் அது சுத்தாங்க இலக்கணம் எனப் பெறும். 'பாநீபமபா' என்பதை இதற்குரிய சுர எழுத்து இயல்களிஞலும் 'தாநீபமபா' என்ற சுர எழுத்தியல்களிஞலும் மாறி மாறிக் கூறும்போது அது ✻ 'விபாஷாங்கம்' என்ற இலக்கணத்தைப் பெற்று வருகின்றதாகும்.

✻ வி - என்ருல் இரண்டு. ஒரு சுர ஒலியை இரண்டு சுர இயலிஞல் ஒலிக்கும்படி செய்தற்கு விபாஷாங்கம் எனப் பெயர்.

இன்னும் 'பாநீபமபா' என்றும் 'நீநீபமபா' என்றும் மாறி மாறி அடிக்கடி உச்சரித்து ஒலிக்கப் பெறும் போதும் இதுவும் விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தோடு விளங்குவதாகும். 'பாநீபமபா' என்பதை 'தாதாபமபா' என்று கூறும்போது முதலிலுள்ள தா – என்ற சுரம் நிஷாதத்திலும் பஞ்சமத்திலும் ஒலித்து இவ்விரண்டு சுரத்தையும் ஒருங்கே இணைப்பதால் இது அந்தரபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தையும் அடுத்துள்ள தா – என்பது நிஷாத சுரத்தில் ஒலித்துப் பாஷாங்க இலக்கணத்தையும் பெற்று விளங்குகின்றது.

இன்னும் பா – என்ற இரண்டு மாத்திரை கொண்ட சுர எழுத்தியலை ச்அ – என்று ஷட்ஜ ஸ்தானத்தில் ச் – வும் பஞ்சம ஸ்தானத்தில் அகாரமும், நிஇ – என்று நிஷாத ஸ்தானத்தில் நி – யும் பஞ்சம ஸ்தானத்தில் இகாரமும், தஅ – என்று தைவத ஸ்தானத்தில் த – வும் பஞ்சம ஸ்தானத்தில் அகாரமும், பஅ – என்னும் போது நிஷாதஸ்தானத்தில் ப – வும் பஞ்சம ஸ்தானந்தில் அகாரமும் ஒலிப்பது போல இசைக்கப் பெறுகின்றது.

ஆகவே பா – என்ற கார்வையுள்ள ஒரு சுரத்தை 'ச்அ, நிஇ, தஅ, பஅ' என்று இரண்டு சுர ஸ்தானத்தில் வருவது போல இசைக்கப் பெறுகின்றது. மேலுள்ள சுர ஸ்தானத்தில் சுர எழுத்தியலும் கீழுள்ள பஞ்சம சுர ஸ்தானத்தில் அகார, இகார உயிரெழுத்தியலும் பேசுகின்றன. இவ்வாறு ஒலித்தற்கு உரிய இலக்கணம் என்ன என்று புலனாக வில்லை. பாஷாங்க வகை முப்பத்திரண்டனுள் இவைகள் அடங்கியனவாக இருக்கலாம்.

எனவே ஒரு சுரக் கூட்டத் திரளானது இரண்டு வித பாஷாங்க இலக்கணத்தைப் பெற்று வருகின்றது. இது

ஓர் அற்புதப் படைப்பாகக் கருதுதல் வேண்டும். இந்தச் சுரத் திரள்களாகிய கூட்டமானது சுத்தாங்க இலக்கணத் தையும் இருவித (துவிகுண) பாஷாங்க இலக்கணத்தை யும், இருவித (துவிகுண) விபாஷாங்க இலக்கணத்தை யும், அந்தரபாஷாங்க இலக்கணத்தையும் பெற்று வரு கின்றது. இன்னும் எடுத்துக் கூற இயலாதனவாகப் பல நுட்பமான ஒலிச் சேர்க்கையும் இதிலமைந்து அநுபவித் தற்கு உரியதாக விளங்குகின்றது. 'தாதா பமபா' என்று வரிசையாக நிற்கும் இரண்டு தைவத சுரத்திலே முதலா வது தைவதம் அந்தர பாஷாங்கமாகவும் அடுத்து வரும் தைவதம் பாஷாங்கமாகவும் அமைந்து வரும் பெற்றி அறிந்து வியத்தற்கு உரியது. இதில் வரப் பெறும் நுட் பங்களெல்லாம் எழுதுதற்கு இயலாதன. உணர்ந்தே சுவைக்கத் தக்கன.

'பாநீ பமபா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் சுர ஒலியை அதன் உண்மையான ஒலித் தோற்றத்துடன் கருவிகளி லும் 'தாநீ பமபா' 'தாதா பமபா' 'நீநீ பமபா' 'ச்அதா பமபா' 'நிஇநீ பமபா' 'தஅநீ பமபா 'பஅ தா பமபா 'பஅநீ பமபா' என்றெல்லாம் மாறுபட்ட இயலிசையோடு கண்டத்திலும் பேசப் படுவது இயற்கை. கண்டத்தினிடமாக இயலும் இசையும் மாறு பட்டு வரும் அதன் தன்மையைக் கருவியில் அளவிட்டு இசைப்பது இயலாதது என்பதை நன்கு அறிதல் வேண்டும். இவ் வாறு ஓர் அசாத்தியமான செயல் மிக்கதும் சிறப்புக்கு உரியதுமாகிய இதனை உய்த்து உணர்க.

6. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'பா,ம- பச்தா' என்றொரு நுணுக்கமான சுரத்திரள் ஒன்றுண்டு. இந்த இயற் கூட்டத்தின் ஒலியை யாழிலிட்டு இசைத்து வருவதைக் கேட்கும் இசைப் புலவர்கள் இந்த ஒலித் திர

ளுக்கு உரிய சுர இயலானது 'பாஅமபச்ாதா' என்பதே யாகுமென்று உறுதியாகக் கூறுவர். அவ்வாறு கூறுவது தான் அச் சுரக் கூட்டத்தின் உண்மையான நிலை.

ஆனல் இசைப் புலவர்கள் தம் கண்டத்தினுல் இவ்வொலித் திரளுக்குரிய இயலைக் கூறிவரும்போது 'மாஅஅ-பச்ாதா' என்று உச்சரித்துப் பாடுவதே வழக்கு. இச் சுர இயலிலுள்ள இளியாகிய பஞ்சம சுர எழுத்தியலைக் கூருமல் அதை முறித்து மா - என்ற சுர இயலைக் கொண்டே பாடி வருகின்றனர். 'பாஅம' என்பதிலுள்ள உழையாகிய மத்யம சுரத்தினிடத்திலே உயிரெழுத்தாகிய அ - என்று அகாரமாகப் பாடுகின்றனர். பெரும்பாலும் இவ்வாறு பாடி வருதலே மரபாக இருக்கின்றது.

இங்கு முதல் சுர எழுத்தாக நின்ற இளியாகிய பஞ்சம சுர இயலை முறித்து உழையாகிய மத்யம சுர இயலினுலும் அதன் பின்பு வரும் உழையாகிய மத்யம சுர இயலை முறித்து அத் தானத்தின் ஒலியை அகார எழுத்துடன் வருமாறும் பயிலுகின்ற அமைதியால் இதற்கு யாழ்முரி என்ற சிறப்புப் பெயர் காரணத்துடன் கொடுத்துள்ளார்கள் என்று துணிக. இங்கு 'பாஅமபச்ாதா' என்று உச்சரிப்பது மிகவும் அரிது. 'மாஅஅபச்தா' என்று உச்சரித்துப் பாடுதலே பெரு வழக்கு.

எனவே இங்கு 'பாஅமபச்ாதா' என்ற இயல் சுரத்தால் உச்சரித்து வருவது சுத்தாங்க இலக்கணமாகும். 'பாஅமபாச்ாதா' என்பதை அவ்வாறின்றி 'மாஅஅ பச்ாதா' என்று கூறி இசைப்பது பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணமாகும். 'பாஅமபச்ாதா' என்றும் 'மாஅஅ பச்ாதா' என்றும் மாறிமாறி உச்சரித்து இசைப்பது விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணமாகும். எனவே இந்த இய

லிசை ஒலித் திரளானது சுத்தாங்கம், பாஷாங்கம், விபாஷாங்கம் என்ற மூவகை இலக்கணத்தையும் பெற்றுச் சிறப்புற விளங்குகின்றது.

இங்கு பா – என்ற இயலிசை ஒலிக்குப் பதிலாக மா – என்ற இயலிசை யொலியும் 'பா,ம' என்பதிலுள்ள ம – என்ற இயலிசை ஒலிக்குப் பதிலாக அ – என்ற அகாரமாகிய உயிரொலியும் அத் தானங்களிலே நின்றதால் நிலை கெடுதல், முரண், தன்மைமாறுதல் ஆகிய குணங்களைப் பெற்று வருதல் காண்க. 'முரி – மூரி – முறி' ஆகியவற்றிற்கு உரிய பொருள்கள் இந்த இயல் சுரத்திலே நன்கமைந்து நிற்பது அறியத் தக்கது.

'பாஅமபச்ாதா' என்ற இயற் கூட்டத்தின் சுர ஒலியை அதன் உண்மையான ஒலித் தோற்றத்துடன் இசைக் கருவிகளிலும் 'மாஅஅபச்ாதா' என்ற மாறுபட்ட இயலிசை ஒலித் தோற்றத்துடன் கண்டத்திலும் பேசி வரப் பெறுகின்றது. கண்டத்தினிடமாக இயலும் அதன் இசையும் மாறு பட்டு வரும் அதன் தன்மையை ஒரு இசைக் கருவியிலே அளவிட்டு இசைப்பது இயலாதது என்பதை நன்ருக உணர்தல் வேண்டும். இவ்வாறு திறம் மிக்க ஒரு செயலைச் செய்தது இசைக்கே பெருமை தரும் செயலாகும்.

7. யாழ்முரிப் பண்ணுகிய அடாண இராகத்திலே * 'தாச்நிநீபமாபா' என்றெரு சுரக் கூட்ட முண்டு. இந்த இசை யொலித் திரளைக் கருவியிலே இசைத்து வரும் போது அதனைக் கேட்கும் இசை அறிஞர்கள் அதற்குரிய சுர இயலைக் கூறும் போது 'தாச்நிநீபமாபா' என்ற சுரக்கூட்டத்தியலே அவ் வொலித் திரளுக்கு உரியவையா

* சுர இயலின் கீழே '----' இவ்வாறு கோடிட்டிருப்பின் அச் சுர இயலை மத்யம காலமாகப் பாடுதல் வேண்டும்.

குமென்று ஐயத்திற்கு இடமின்றிக் கூறுவர். ஆனல் இசை அறிஞர்கள் தாம் தமது கண்டத்திலேலே இவ்விசை யொலிக் குரிய இயலைக் கூறும் போது மேலே கூறிய உண்மையான சுர இயலைக் கூருமல் 'தா நீஇஈ பமாபா' என்றும், 'தா அஅஆ பமாபா' என்றும், 'நீ இஇஈ பமாபா' என்றும் உச்சரித்துப் பாடி வருதலே மரபாக உள்ளது.

இங்கு இச் சுரத் திரளின் முதலாவது சுர இயலாகிய தா - என்னும் சுர இயலை முறித்து நீ - என்ற சுர இயலை உபயோகித்துக் கண்டத்தில் பாடி வருகிருர்கள் என்பது கவனித்தற் குரியது. இன்னும் முதலில் கூறிய 'தா ச்நிநீ' என்பதிலுள்ள 'ச்நிநீ' என்பது முறிபட்டு 'நிஇஈ' என்றும் சில சமயம் 'அஅஆ' என்று அகாரத்துடனும் இன்னும் சில சமயம் 'இஇஈ' என்று இகாரத்துடனும் பாடிப் பயின்று வருதலையும் நோக்குக. இங்கு முதல் சுர இயலாகிய விளரி என்ற தைவத சுரம் முறிபட்டு நீ - என்ற இயலினுலும் 'ச்நிநீ' என்பதிலுள்ள குரலாகிய ஷட்ஜ சுர இயலைத் தாரமாகிய நிஷாத சுர இயலினுலும் 'ச்நிநீ' என்ற பகுதியிலுள்ள 'நிநீ' என்பதும் 'ச்நிநீ' என்பதும் சில சமயங்களிலே அகார இகார ஒலியினுலும் முறித்துப் பாடும் இயல்பு கொண்டுள்ளது. இதை 'யாழ்முரி' எனச் செப்பினர் என்ருல் அது சாலவும் பொருந்துவதே யன்ருே?

இங்கு 'தா ச்நிநீ பமாபா' என்பதைத் 'தா நிஇஈ பமாபா' என்று உச்சரித்துப் பாடுவது பஷாங்கம் என்ற இலக்கணமாகும். இதைத் 'தா அஅஆ பமாபா' என்று பாடுவது அநுசுரச் சேர்க்கையான நுட்ப ஒலிப் பகுதி இலக்கண மெனப் படும். 'நீ இஇஈ பமாபா' என்று பாடுவது பாஷாங்கம். எனவே இச் சுர இயல் பாஷாங்

கம் அகாராதி நுட்ப ஒலிப் பகுதி இலக்கணம் ஆகிய இரண்டும் கலந்து வரும் ஓரிலக்கண வகையாகும் என்க. இக் கூட்டத்தை ஒரு முறை 'தா ச்நிநீ பமாபா' என்றும், மற்ருெரு முறை 'தா நிஇ௺ பமாபா' என்றும் மாறி மாறி உச்சரித்துப் பயிலுவோமாயின் அது அநுசுரச் சேர்க்கையோடு கூடிய விபாஷாங்க இலக்கணமாகும். இன்னும். 'தா ச்நிநீ பமாபா' என்றும், மற்றும் ஒரு முறை 'நீ இஇ௺ பமாபா' என்றும் மாறி மாறிப் பாடுவோமாயின் அதுவும் விபாஷாங்க இலக்கணமே யாகும். அதோடு அநுசுராதி கமக இலக்கணமும் சேர்ந்து கலந்து ஒலிப்பதாகக் கருதுக. இதைத் 'தா ச்நிநீ பமாபா' என்றே கூறும் போது சுத்தாங்க இலக்கணம் என்று அறிதல் வேண்டும்.

எனவே இந்தச் சுரக் கூட்டம் சுத்தாங்க இலக்கணத்தையும், பாஷாங்க இலக்கணத்தையும், இருவகைத்தான விபாஷாங்க இலக்கணத்தையும், அதோடு நுட்பச் சுருதி அமைதியுள்ள அநுசுரச் சேர்க்கை யாகிய நுட்ப இலக்கணமும் ஒரு சேரக் கொண்டு வியக்கத் தக்க முறையில் இயங்கி வருகின்றது.

இது சுத்தாங்கம், பாஷாங்கம், விபாஷாங்கம் ஆகிய மூன்று இலக்கண நுட்பங்களையும் பெற்று வருகின்றது என்று ஒருவாறு கூறுவோம் ஆயினும் அகார, இகார நுணுக்கங்களோடு கூடிய அநுசுரச் சேர்க்கை நிரம்பி வருதலால் சுவை மிகுந்தும் வருகின்றது. ஆனால் இச் சுரக் கூட்டம் இன்னின்ன இலக்கணந்தான் பெற்று வருகின்றது என்று அறுதி யிட்டுக் கூறுதலும், எழுதுதலும் இயலாததாக இருக்கின்றது.

'தா ச்நிநீ பமாபா' என்ற உண்மையான இய

லிசையோடு கருவியிலும் 'தா நிஇ௺ பமாபா' 'தா அஅஆ பமாபா' 'நீ இஇ௺ பமாபா' என்று மாறுபட்ட இயலிசை ஒலியோடு கண்டத்திலும் பேசப் படுகின்றதென அறிக. கண்டத்திலும் கலனிலும் பேசப்படும் மாறுபட்ட இவைகள் நம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 'மூரி - மூரி - முறி' ஆகியவற்றின் பொருள்களாகிய நிலை கெடுதல், முரண், தன்மை மாறுதல் என்ற இவைகள் இச் சுரங்களின் இயல் பைத் தெளிவாக்குதலைக் காண்க. கண்டத்திலே மாறு தன்மையோடு பேசும் இயலிசை ஒலிதனைக் கருவியிலே வாசிக்க இயலாதன்றே? மனித முயற்சியில் வரும் அரி தான செய்திகள் மனிதனால் செய்யப் பெற்ற கருவியி னிடத்து அடங்கா தென்றறிக.

8. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'தாஅநி பமப்பா' என்ற இயலோடு கூடிய சுரக் கூட்டமொன்று உண்டு. இக் கூட்டம் மிகுந்த நயத்தோடு இசைக்கப் பெறும். இவ் வொலியை யாழ்க் கருவியில் இசைக்கப் படும் போது அதற்குரிய இயல் சுரங்களை வித்துவான்கள் 'தாஅநி பமப்பா' என்ற இயலோடு கூடியதே யாகும் என்று துணிந்து கூறுவர். ஆனால் வித்துவான்கள் தம் மிடற்றிசையால் பாடி வரும்போது இச் சுரக் கூட்டத்தின் இயலை 'நீஇஇ பமப்பா' என்று உச்சரித்தே பாடி வரு கின்றனர். இதுவே இசை மரபாக இருக்கின்றது.

இங்கு 'தாஅநி பமப்பா' என்ற சுரத் திரளிலுள்ள முதலாவது இயலாகிய தா - என்பது முறிபட்டு அந்த இடத்திலே நீ - என்ற சுரத்தின் இயலை உபயோகித்துப் பாடி வருகின்றார்கள். அதன் பின்னுள்ள அ - காரத்தை இ - காரமாகவும், அதன் பின்னுள்ள நீ - என்ற சுர இயலை அவ்வாறே கூறாமல் அந்தச் சுர இயலின் இடத்

திலே ஈ – காரமாகிய உயிரிஞலும் உச்சரித்து வரப்பெறு வதைக் காண்கிறோம்.

எனவே இச் சுரத் திரளின் உண்மையான சுரங்களை முறித்து அந்தந்த சுர இயலினிடத்திலே வேறு சுர இய லேயும் அகார இகார உயிர்களேயும் மிடற்றிசையில் பயிலப் பெறுகின்றது. எனவே இவ்வாறு முறிபடும் தன்மையால் இதற்கு 'யாழ்முரி' என்று காரணப் பெயராக அமைத் தனர் என்று எண்ணுக.

இங்கு 'தாஅநிபமப்பா' என்ற சுரக் கூட்டத்தை 'நீஇஇ பமப்பா' என்று உச்சரித்து இயக்குவது பாஷாங் கம் என்ற இலக்கணமாகும். இன்னும் 'தாஅநிபமப்பா' என்றும், 'நீஇஇ பமப்பா' என்றும் மாறிமாறி உச்சரித்து இசைப்போமாஞல் அது விபாஷாங்க இலக்கணமாகும். இத் திரளே 'தாஅநி பமப்பா' என்றே கூறுவோமாயின் அது சுத்தாங்க இலக்கண மாகும். அகார இகார உயிர்க ளும் இச் சுர இயலில் கலந்து வருவதால் அது அநுசுராதி கமகம் என்ற இலக்கண மாகும். இச் சுரக் கூட்டத்தைப் பெரும்பாலும் அநுசுரச் சேர்க்கையுடன் கூடிய பாஷாங்க இலக்கணமாக மட்டும் இசைத்துக் கொள்ளலாம். ஆஞல் ஏதோ சில சமயம் விபாஷாங்க இலக்கணம் வருமாறு இசைத்துக் கொள்ளுவதும் இலக்கண யுக்தமே யாகும். அவ்வாறும் இசைத்துக் கொள்ளுவதில் குற்ற மில்லே.

'தாஅநி பமப்பா' என்ற இயலே முறித்து 'நீஇஇ பமப்பா' என்றும், 'தாஅஅ பமப்பா' என்றும் உச் சரித்துப் பாடி வருவதால் 'முரி – மூரி - முறி' என்பதன் இசைப் பொருளாகிய நிலேகெடுதல், முரண், தன்மை மாறுதல் ஆகிய இவைகள் இச் சுர நிரலில் பொருந்தி நிற் பது அறிக. இந் நிரலிலுள்ள 'தாஅநி பமப்பா' என்ற

உண்மையான இயலிசை கருவியிலும், மாறுபட்ட 'நீஇஇ பமப்பா' அல்லது 'தா அஅ பமப்பா' என்ற இயலிசை கண்டத்திலும் பேசப் படுகின்றது. கண்டத்திலே மாறு பட்ட தன்மையோடு பேசப்படும் இயலிசையைக் கருவியில் இயக்குவது இயலாதென் றறிக.

9. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே 'நிபந்நீஇ பமப்பா' என்ற சுர இயலோடு கூடிய இசையொலிக் கூட்டம் ஒன்றுண்டு. இவ்விசை யொலியைக் கருவியின் மூலம் வாசித்து வரும் போது அவ்விசையைக் கேட்கும் இசைக் கலைஞர்கள் அவ் வொலிக்கு 'நிபந்நீஇ பமப்பா' என்ற சுர இயலே உரித்தாகுமென்று ஐயமின்றிக் கூறுவர். இவ் வாறு கூறுதலே அவ் வொலித் திரளின் உண்மையான சுர இயலின் கூட்டமாகும்.

ஆனால் அவ் விசை ஒலியை இசைக் கலைஞர்கள் தம் கண்டத்தின் வாயிலாக வெளிப் படுத்தி இசைத்துப் பாடும் போது அவ் வொலித் திரளின் இயலைப் 'பஆநீஇ பமப்பா' என்றும், 'பஆதாஅ பமப்பா' என்றும், 'தஆநீஇ பமப்பா' என்றும், தஆதாஅ பமப்பா' என்றும், நிஈநீஇ பமப்பா' என்றும், 'ச்ஆதாஅ பமப்பா' என்றும் பல வகையாக இச் சுர இயலை உச்சரித்துப் பாடுகின்ற வியக்கத் தக்க விசித்திரத்தைக் காண்க. இவ்வாறுன செயல் இசைப் பகுதியில் மிகவும் ஆச்சரியப் படத் தக்கதும் கொண்டாடத் தக்கதும் ஆகும். ஓர் ஒலித் திரளைப் பல் வேறு வகையான சுர இயலைக் கொண்டு எந்த இராகத்திலேனும் (பண்ணிலேனும்) இசைக்க இயலுமா? இசைத்துள்ளனரா? ஆழ்ந்து கவனிக்கத் தக்கது.

உண்மையான இயல் சுர நரம்புகளாகிய 'நிபாநீஇ பமப்பா' என்ற இசைத் திரளிலுள்ள முதலிரண்டு சுர இயலெழுத்துக்களும் முறி பட்டுப் 'பஆ' என்றும், 'தஆ'

என்றும், ' நிஈ ' என்றும், ' ச்ஆ ' என்றும் வரும் நிலையைக் கூர்ந்து காண்க. ' நிபாநீஇபமப்பா ' என்ற கூட்டத்திலே வரும் மூன்ருவது சுர இயல் நரம்பாகிய ' நி ' என்ற சுர எழுத்து ஒரு சமயம் உண்மைச் சுர இயலாகிய நி – என்ற எழுத்திஞலும் மற்ெருரு சமயம் ' நி ' என்ற சுர எழுத்து முறிபட்டு த – என்ற சுர எழுத்திஞலும் உச்சரித்து அதனுடைய இசை யொலியை உருவாக்கி வருகின்ற இத் தன்மை நுணுகி ஆராயத் தக்கதாம்.

எனவே இந்த இயற் றிரளாகிய சுரக் கூட்டத்திலே ' நிபா ' என்ற இரண்டு சுர இயலும் முறி பட்டு ' பஆ ' என்று உச்சரிக்கும் போது அது பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெறுகின்றது ' தஆ ' என்று உச்சரிக்கும் போது அது அந்தர பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தையும் ' நிஈ ' – என்று உச்சரிக்கும் போது அதன் பஞ்சம சுரத்தில் ' ஈ ' காரமாகிய உயிர் ஒலிக்கப் பெற்றதஞல் அது அநு சுரச் சேர்க்கை என்ற இலக்கணத்தையும் ' ச்ஆ ' – என்று உச்சரிக்கும் போது அது அநு சுர பாஷாங்க இலக்கணமாகுமென்றும் ஒருவாறு குறிப்பிடலாம். இதன் இலக்கணம் இந்த இயற் கூட்டத்திற்கு வரையறுத்துக் கூறுதற்கு இயலாத நிலையையும் புலப்படுத்துகின்றது.

' நிபா ' – என்ற இவ் உண்மையான சுர இயலே " பஆ-தஆ–நிஈ ச்ஆ " என்று தனித் தனியாகவே பாடுங் காலத்து பாஷாங்க இலக்கணமென்றும் ' நிபா ' என்பது ஒரு முறையும் அடுத்து ' பஆ ' – என்பது ஒரு முறையும்; இதுபோல ' நிபா ' – என்று ஒரு முறையும் ' தஆ ' என்று ஒரு முறையும்; மற்றும் ' நிபா ' என்று ஒரு முறையும் ' நிஈ ' – என்று ஒரு முறையும் இன்னும்

' நிபா ' – என்றும் ' ச்ஆ ' என்றும் உண்மையான ஒலி இயலையும் அதை முறித்து மாறுபட்டு வரும் சுரஇயல் ஒலியையும் மாறிமாறிக் கலந்து வரும்போது அது விபாஷாங்க இலக்கணத்தையும் உணர்த்தா நிற்கின்றது.

எனவே இந்தச் சுர இயல் சுத்தாங்கம், பாஷாங்கம், விபாஷாங்கம், அந்தரபாஷாங்கம், அனுசுராதி கமகம் ஆகிய இலக்கணத்தை விளக்கிக் கூறுகின்றன. விளக்கிக் கூற இயலாத தன்மையிலும் பல்வகை இலக்கண நுட்பங்களைப் பெற்று மிளிர்கின்றது. இவ்விதமாக இதன் ஒலித் திரள் கூட்டத்திலுள்ள முதல் மூன்று சுரஇயலும் முறிபட்டு வரும் குணச் சிறப்பால் இப் பண்ணை ' யாழ்முரி ' என்ற பெயரினலேயே சிறப்பாக வழங்கி வரப் பெற்றதாகும்.

இங்கு உண்மையான சுரஇயலாகிய ' நிபாநீஇபமாபா ' என்பது பல்வகையான சுர இயலினலும் அகார இகார உயிர்களினலும் உச்சரிக்கப்பெற்று முறிபடுவதால் " முரி–மூரி–முறி " ஆகிய இவற்றின் பொருள்களாகிய நிலைகெடுதல், முரண், தன்மைமாறுதல் ஆகிய இக்குணங்கள் இச் சுரங்களில் அமைந்து வரும் சிறப்பைக் காண்க.

ஏனைய இராகங்களைப் போல இந்த இராகத்தில் அமைந்த சில சுரக் கூட்டங்கள் இலக்கணப் பெற்றியோடு நன்கு பொருந்தி வரப் பெறுமாயினும் சிற் சிலவற்றிற்கு இலக்கணம் இன்னதுதான் என்று எடுத்துக் கூறும் தன்மை நம் மனத்திற்கும் எட்டாமல் அப்பாலாய் விளங்குகின்றது. ஆனல் அவ்வாருன சில நுட்பங்களின் ஒலிச்சேர்க்கைகள் இராகச் சுவையை மிகைப் படுத்தி அழகுற விளக்கி வருகின்றன. இவைகளை அதி நுட்பமாக அறிதல் வேண்டும். கண்டத்தினல் இசைக்கப் பெறும் சுர இயலின் தன்மைகள் கருவியில் அடங்கி வரப் பெரு என்பதை வித்தகர்

கள் அறிவாராக.

10. யாழ்முரியாகிய அடாண என்னும் இராகத்திலே 'நீஇ பமகமாபா' என்ற சுர இயலோடு கூடிய இசையுருவம் ஒன்று உண்டு. இவ்வாறு இனிமை பயக்கும் இதனை யாழிலிட்டு ஒலிக்கச் செய்தால் அவ்வொலியின் உருவத்தினைக் கேட்கும் இசைப் புலவர்கள் அவ்வொலிக்குரிய சுரம் 'நீஇ பமகமாபா' என்ற சுர இயலேயாகும் என்று சந்தேகமின்றிக் கூறுவர்.

அவ்வாறு கூறுதலே அவ்வொலி உருவத்தின் உண்மையான நிலையாகும். ஆனால் அவ்வொலித் திரளை இசைப் புலவர்கள் தம் கண்டத்தின் மூலம் வெளியிடும் போது எல்லா இசை வித்வான்களும் 'தாஅ பமகமாபா' என்ற சுர இயலின் அடியாகவே அவ்வொலியை எழுப்பி வருகின்றனர்.

ஒரு சமயம் 'நீ இபமகயாபா' என்று உண்மையான சுர இயலைக் கூறிப் பாடி வந்தாலும் பெரும் பான்மையாக 'தாஅ பமகமாபா' என்று பாடி வருதலே இசை மரபாக உள்ளது. இங்கு 'நீ' - என்ற சுர இயலின் அடியாக வரும் எழுத்து முறிபட்டு அதற்குப் பதிலாக 'தா' - என்ற சுர இயலைக் கொண்டு இதன் இயலும் இசையும் வருவதனால் இதை 'யாழ்முரி' என்று சிறப்பித்தனர் என்று கூறலாம்.

இதிலுள்ள தார நரம்பாகிய நிஷாத சுரத்தை உச்சரித்துப் பாடுங்கால் அது சுத்தாங்க இலக்கண மென்றும் மேலே கூறிய தார நரம்பாகிய நிஷாத சுரத்தை விளரியாகிய தைவத சுர நரம்பினால் உச்சரித்துப் பாடுங்கால் அது பாஷாங்க இலக்கண மென்றும், தார நரம்பாகிய நிஷாத சுரத்தினால் சில சமயமும் விளரி யாகிய தைவத

சுரத்தினுல் சில சமயமும் மாறி மாறி இயக்கும் போது அது விபாஷாங்க இலக்கணம் என்றும் அறிக.

எனவே இக் கூட்டமானது சுத்தாங்க இலக்கணம், பாஷாங்க இலக்கணம், விபாஷாங்க இலக்கணம் ஆகிய மூன்று இலக்கணங்களையும் பெற்று வருகின்றது. நம் இலக்கியத்திலுள்ள வேறு எந்த இராகமும் இவ்வாருன இலக்கண அமைதிகளை ஒரே சுர நரம்பு பெற்று வந்ததாகத் தெரியவில்லை. இச்சிறப்பை இவ்வியலிசைக் கூட்டத்தில் தனிச் சிறப்பாகக் காண்க. கண்டத்தால் உணர்த்தும் இவ்வியல்கள் கருவியில் இயங்கி வர மாட்டாதென்பதையும் கண்டத்திலிருந்து வரும் உயிர் ஒலிகள் மட்டும் கருவியில் அடங்கி வரும் என்பதையும் இயலிசை வல்லுநர்கள் நன்கு உணர்தல் வேண்டும்.

11. யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்திலே ' ச்ாத தா அநி பமாபா ' என்ற அழகு பொருந்திய இயலிசை ஒலிக் கூட்டம் ஒன்றுண்டு. இதில் முதல் இரண்டு சுர எழுத்துக்களிலே உள்ள முதலாவது எழுத்தை ' ச்ா ' என்ற சுர இயலினுலும் ' த ' என்ற இரண்டாவது சுர எழுத்தை ' அ ' - என்று அகாரமாகிய உயிரினுலும் கூறி இசைத்தலே அதாவது ' சாஅ ' என்று உச்சரித்துப் பாடுதலே இசை மரபு. யாழிலே இவ்வொலியை இசைத்து அதனைக் கேட்கும் இசையறிஞர்கள் அது ' சாத ' என்று இரண்டு சுர எழுத்தியலினுல் ஒலிக்கும் தன்மைத் தாயினும் அதன் சுர இயலை ' சாஅ ' - என்றே கூறுவர். இது தான் உண்மையாகக் கூறும் சுர இயலும் அதனடியாக வரும் இசை யொலியுமாகும். இது தான் நம் அனுபவத்தில் உள்ளது.

ஆனல் இவ்விசையொலித் திரளைக் கண்டத்தின் மூலம் உச்சரித்துப் பாடும் போது அதனை 'பாஅ தாஅநிபமாபா' என்றும், 'தாஅதாஅநிபமபா' என்றும், ' நீஇதாஅநி பமாபா ' என்றும் பாடி வருதல் மரபாக இருக்கின்றது. கருவியில் ஒலி ரூபமாகக் கேட்கும் இதனை ' ச்ாஅ தாஅநி பமாபா ' என்ற சுரஇயலின் ஒலிதான் என்று கூறும் இசை அறிஞர்கள் தாம் பாடும் போது அதனை விடுத்து வேறு சுர இயலினல் கூறிப் பாடுகின்றார்கள் என்று தெளிவாக அறிதல் வேண்டும்.

எனவே ' ச்ாத ' - அல்லது ' ச்ாஅ ' என்ற உண்மையான இயல் நரம்பானது முறிபட்டு ' நீஇ ' என்றும், ' தாஅ ' - என்றும், ' பாஅ ' - என்றும் வேறு வேறான இயல் சுரத்துடன் உச்சரித்தே இதன் இசையொலி வரப் பெறுகின்றது. இவ்வாறான அருமை மிக்க குண அமைதிகள் போற்றத்தக்கன. எந்த இராகத்திலாவது ஒரு சுர எழுத்துக்குப் பதிலாக வேறு பல சுரஎழுத்தை இது போலக் கூறி ஒலிக்கச் செய்யப் படுகின்றதா? அவ்வாறு ஒலிக்கச் செய்ய இயலுமா? என்று நன்கு ஆலோசிக்க வேண்டும்.

எனவே இதில் வரப்பெறும் ' சாஅ தாஅநி பமாபா ' என்பது சுத்தாங்க இலக்கணம் என்றும் ' நீஇ தாஅநி பமாபா ' என்பது அந்தர பாஷாங்க இலக்கணம் என்றும் ' தாஅதாஅநி பமாபா ' என்பது பாஷாங்க இலக்கணம் என்றும் ' பாஅதாஅநி பமாபா ' என்பது உப பாஷாங்க இலக்கணம் என்றும் கருதுக.

சுத்தாங்க இலக்கணமாகிய ' சாஅதாஅநி பமாபா ' என்ற இயலோடு ' நீஇ தாஅநி பமாபா ' ' தாஅதாஅநி பமாபா ' ' பாஅதாஅநி பமாபா ' ஆகிய சுர இயற் கூட்டத்தைத் தனித் தனியாகச் சேர்த்து மாறி மாறி ஒலிக்கச்

செய்தற்கு விபாஷாங்க இலக்கணமெனப்படும். இவற்றுள் ' தாஅ தாஅநி பமாபா ' என்பது தனித்து இயங்கும்போது அந்தர பாஷாங்கமாகவும் இவ் வந்தர பாஷாங்கமாகிய இவ் வியலானது சுத்தாங்க இயலாகிய ' சாஅ தாஅநி பமாபா ' என்பவற்றுடன் சேர்ந்து மாறி மாறி ஒலிக்கும் போது அது விபாஷாங்கம் என்ற இலக்கணத்தைப் பெற்று விடும் என்றும் அறிக.

எனவே இவ் வியல் சுரத்தில் சுத்தாங்கம் பாஷாங்கம் உபபாஷாங்கம் விபாஷாங்கம் அந்தர பாஷாங்கம் ஆகிய இலக்கணங்கள் யாவும் அடிக்கடி ஒன்றேடொன்று விரவி பல் விதமான நயத்துடன் ஒலித்து இசையழகு பெறு கின்றது. இன்னும் சில இலக்கண அமைதிகள் விரவி இருப்பினும் எடுத்தோத இயலாத முறையில் அப்பாற் பட்ட தன்மையுடன் விளங்குகின்றன. அவை தமக்குத் தாமே உய்த்து உணரத் தக்கதாக இருக்கின்றது. எனவே இக் கூட்டத்தின் சுரங்கள் முறி பட்டு விளங்கும் தன்மையால் இதற்கு ' யாழ்முரி ' என்ற சிறப்புப் பெயர் தகுதியை முன்னிட்டு வந்ததாக அறிதல் நலம்.

இங்கு ' சாத ' - என்பது ' சாஅ ' ' நீஇ ' ' தாஅ ' ' பாஅ ' என்ற வெவ்வேறு சுர இயல்களின் எழுத்துக் களால் நான்கு வகைப் பட்டதாக வருவது காண்க. ' சாத ' - என்ற உண்மையான சுர எழுத்துக்கள் நான்கு இயல்களின் துணை கொண்டு முறிபடுதலால் இது சதுர்த்த பாஷா என்ற இலக்கணமுடைத்து என்றும் ஒருவாறு கூறலாம். கலனில் உண்மையான சுர இயலின் இசை யொலியும் கண்டத்தில் மாறு பட்ட சுர இயலின் இசை யொலியுமாக வரப் பெறுகின்றது. கண்டத்தில் மாறுபட்டு பேசி வரும் இயலையும் இசையையும் கலனில் இயக்குவது என்பது யாராலும் இயலாததொன்று என அறிக.

12. யாழ்முரியாகிய அடாண என்னும் இராகத்திலே 'சசாஆநீஈதா' என்ற இயலோடு கூடிய ஒரு சுரக் கூட்டம் உண்டு. இதை யாழிலிட்டு வாசிக்கும் போது அவ்விசைத்திரளைக் கேட்கும் இசை வித்தகர் யாவரும் அவ்விசையொலிக்கு 'சசாஆநீஈதா' என்ற சுர இயலே உரித்து எனத் துணிந்து கூறுவர். அதுவே உண்மை நிலையாகும். ஆனால் அவர்கள் தம் கண்டத்தின் மூலம் இதனை இயக்கி வெளியிடும் போது 'ச்நீஈஈஈதா' என்ற சுர இயலினாலேயே வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

இங்கு 'ச்சாஆ' - என்று வருவதை 'ச்நீஈ' - என்று கூறுகின்றனர். பின்பு பெரிய தார நரம்பாகிய காகலி நிஷாத சுரத்தை 'நீ' - என்று உச்சரிக்காமல் 'ஈ' - என்ற ஈகார உயிராலும் உச்சரிக்கின்றனர். நிஷாத சுரத்தை ஈகார உயிரால் உச்சரிக்கும்போது நிஷாத சுரத் தானமின்றி அது ஷட்ஜ சுரத் தானத்திலும் அதன் பின்பு வரும் 'ஈ' என்ற ஈகார உயிரை தார அந்தரமாகிய காகலி நிஷாத ஒலியாகவும் அதன் பின்பு வரும் விளரியாகிய தைவத சுரத்தைச் சிறிய தாரமாகிய கைசிகி நிஷாத சுரத்திலே பட்டும் படாமலும் தொக்கி நிற்பது போன்றும் பாடப் பெறுகின்றது. இவ்வாறே பாடும் மரபாக உள்ளது.

எனவே 'ச்சாஆ நீஈதா' என்ற சுரக் கூட்டத்திலுள்ள முதலாவது சுரத்தை 'ச்' - என்ற இயலினாலும் இரண்டாவதாக உள்ள 'சா' - என்ற சுரத்தை 'நீ' என்ற இயலினாலும் மூன்றாவதாக உள்ள 'ஆ' - என்ற ஆகார உயிரை 'ஈ' என்ற ஈகாரமாகிய உயிராலும் நான்காவதாக உள்ள 'நீ' - என்ற சுரத்தை 'ஈ' - என்ற ஈகார உயிரினாலும் அவ்வாறு வரப்பெறுவதான அந்த 'ஈ' - என்ற ஈகார உயிரானது ஷட்ஜ

சுரத் தானத்திலேயே நின்று ஒலித்தும் ஐந்தாவதாகிய 'ஈ' என்பதை ஈகார உயிரினால் தார அந்தர மாகிய காகலி நிஷாத சுரத்தானத்திலே ஒலித்தும் ஆருவதாகிய 'தா' – என்ற சுரத்தை சிறிய தாரமாகிய கைசிகிநிஷாத சுரத் தானத்திலே பட்டும் படாமலும் ஒலித்தும் வரப் பெறுகின்றது. இங்குக் குறித்தபடி ஆறு சுர எழுத்தாலும் அகார இகார உயிரினாலும் உண்மையான சுர இயல்கள் முழுவதும் முறிபடுவதால் இதற்கு 'யாழ்முரி' என்ற பெயர் பொருந்துவதாயிற்று.

நுலினுள் கூறப் பெற்ற எல்லா வித இலக்கணங்களும் இதில் பொருந்தி வருவதால் இச் சுரக் கூட்டத்திற்கு இன்ன இலக்கணம்தான் உரித்து என்று அறுதியிட்டுக் கூற இயலவில்லை. இவ் வொலியின் ஆழ்ந்த அமைதியை யும் அழகையும் அதன் இலக்கியத்தையும் அனுபவ வாயிலாக உய்த்து உணர்தலே சாலச் சிறந்தது.

இவ் வொலித்திரளைப் பன் முறையும் பாடப் பாட இன்னும் பாடல் வேண்டும் இன்னும் அவ்வொலியின் நுட்ப அமைதியைக் கேட்க வேண்டும் இன்னும் அவ்வொலியின் இனபத்தைச் சுவைத்துப் பருகுதல் வேண்டும் என்ற உணர்ச்சியைப் பாடுபவர்களுக்கு உண்டாக்கிச் சிறப்புறு கின்றது.

எனவே இப்பண்ணிற்கு முக்கிய ஆதாரமாக உள்ள 'சரிமபநி' என்ற ஐந்திசையும், முதல் தோற்றத்தில் இப் பண்ணிற்கு அமைந்து வராத 'க – த' என்ற இரண்டிசையும் ஆக ஏழு இசைகளும் அதனதன் இயல் களும் இசைகளும் முறிபட்டு அதற்குப் பதிலாக வேறு இயலும் இசையும் தம்முள் மாறுபட்டு வருதலின் காரண மாகவே இப் பண் 'யாழ்முரி' என்ற பெயரினாலேயே வழிவழியாகப் பயின்று வரப் பெறுவதாயிற்று.

யாழ்முரியாகிய அடாணுவின் சுர இயலேயும் அவ்விய லின் மூலம் வெளிப்படும் சுர ஒலியையும் ஏடுத்துப் பல்வேறு வகையிலும் விளக்கினலும் முற்ற முடியாத தன்மை வாய்ந்ததாய் நுட்பமான ஒலித்திரள்களும் அவ்வொலித் திரள்களுக்கு உரிய இயல்களும் செறிந்து மனமொழிமெய் ஆகிய மூன்றிற்கும் அப்பாற்பட்ட அற்புதம் கொண்ட தாகவே விளங்குகிறது. அவற்றை இசை வல்லுநர்கள் மிடற்றிசையின் அனுபவத்திலுைம், யாழிசையின் அனு பவத்திலுைம் தமக்குத்தாமே நுணுகி உய்த்து உணர்ந்து மகிழ்வாராக.

பொதுவாக இந்தப் பண்ணிலே சுத்தாங்கம், பாஷாங் கம், உபபாஷாங்கம், விபாஷாங்கம், அந்தர பாஷாங்கம், அனுசுராதி கமகங்கள், நுட்பச்சுருதியின் ஒலிச்சேர்க்கை கள் ஆகிய இசை இலக்கண நுட்பங்கள் யாவும் இயற்கையாக அமைந்த ‘ சரிமபநி ’ என்ற ஐந்து சுர நிலேகளிலும் செயற்கையாகக் கொண்ட ‘ கத ’ என்ற நரம்புகளும் சேர்ந்து அமைந்த ‘ சரிகமபதநி ’ என்ற ஏழு சுர நிலேகளிலும் பொருந்திச் சிறப்புறுகின்றன என்று கூறல் வேண்டும்.

மேலே கூறிய இவ்விலக்கணங்கள் பெரும்பான்மை யாக இப்பண்ணிலே அமைந்தும் இன்னும் சில இலக்கண அமைதிகள் எடுத்துக் கூற இயலாதனவாய் சிறு பான்மை யாகவும் பயின்று வரப் பெறுகின்றன. இவையெல்லாம் அனுபவ வாயிலாக அறியத் தக்கன.

இவ்வாறு யாழ்முரிப் பண்ணிற்குரிய இயலாகிய சுர எழுத்துக்களிலே அதற்குப் பதிலாக வேருெரு சுர எழுத்து நின்று அவ்வொலியை ஒலித்து வரும்போது அவ்விசைக் குரிய இயலும் இசையும் அபஸ்வரமாக (வெறுப்பு உண்டா வதுபோல்) கேட்காமல் காது நிறைந்து சுவையுள்ள

தாகவே சுஸ்வரத்தோடு வருதல் கவனிக்கத் தக்கது. இது மாதிரி வேறு ஓர் இராகத்திலே நாம் செய்து பார்ப்போமேயாகில் அவ்வொலி செவிக்கு விருந்தாகாமல் வெறுப்பையே விளைவிக்கும்.

யாழ்முரி அல்லது அடாணு என்பதற்குத் தக்க பொருளைக் காணும்போது இப்பண் அல்லது இவ்விராகத்திலுள்ள 'சரிகமபதநி' என்ற யாழாகிய ஏழிசையின் இயல் சுரங்கள் அதனதன் இசை ஒலிக்குரிய சுர எழுத்துக்களால் நின்று இயங்காமல் இவை ஏழும் முறிபட்டு அதற்குப் பதிலாக அந்த சுரத்தான இடத்திலே வேறு யாழாகிய இயற் சுரங்கள் நின்று அவ்வேழிசை யொலிகளையும், இயக்கியும் விளக்கியும் வருகின்றது என்பதையே மீண்டும் மீண்டும் வற்புறுத்துகின்றது.

இத்தகைய தன்மைகள் கொண்ட வேறு எந்தப் பண்ணையும் இதுவரை யாம் கண்டதில்லை. எனவே 'யாழ்முரிப்' பண்ணிற்கு நிகர் யாழ்முரிப் பண்ணே என்க. இப்பண்ணின் தனித்தன்மையும் பெருமையும் இதனைப் படைத்துத் தந்த திருஞானசம்பந்தப் பெருமானின் தனித்தன்மையையும், பெருமையையும் நமக்குச் சுட்டிக் காட்டி உயர் நிலைக்கே அழைத்துச் செல்லுகின்றதன்றோ? அறிக. அறிந்து போற்றுக.

யாழ்முரிப் பண்ணின் அமைதி அதற்குமுன் வழிவழியாக வரப்பெற்ற நூற்றுமூன்று பண்களிலோ அல்லது தனிப்பட்டதான ஓரிசைச் சேர்க்கையிலோ அறவே கிடையாது என்றறிக. யாழ்முரிப் பண்ணிலமைந்த இசை இலக்கணச் சேர்க்கை வேறு எந்தப் பண்ணிலும் இதுவரை அமைந்ததில்லை யென்றும் தெளிக.

இதுகாறும் கூறியவற்ருல் 'யாழ்முரி' ப் பண்ணின் தோற்றமும் ஆற்றலும் ஒல்லும் வகையால் ஆய்ந்தாய்ந்து விளக்கப் பெற்றதை உணர்க.

இசையின் எல்லை காணமுடியாத **திறமும்**, இறையருட்பாங்கும், இறைவனின் அன்புக்குப் பாத்திரமாகிய அடியார்தம் அளப்பரிய ஆற்றலும் இவ் யாழ்முரிப் பண்ணின் தோற்றம் உணர்த்துவதை எண்ணியெண்ணி மகிழ்ந்து எக்காலமும் போற்றி வழிபடுவோமாக.

... ... ○ ● ○ ... ...

பின் இணைப்பு

சென்னை தேவார மாநாடு யாழ்முரிப் பதிகம் ' நீலாம்பரி ' இராகமாகிய மேகராகக்குறிஞ்சிப் பண்ணினை அடுத்து வருவதால் யாழ்முரி என்ற இப் பண்ணும் நீலாம் பரி இராகமாகத்தான் இருத்தல் வேண்டுமென்று தீர்மா னித்தது. அத்துடன் நீலாம்பரி இராகத்திலே நுட்பச் சுருதிகள் நிரம்பி வருவதால் அந்த நுட்பச் சுருதிகளை யாழிலிட்டு வாசிக்க இயலாமல் இருந்திருக்கலாம் என்றும் தீர்மானிக்கப் பெற்றது.

இன்னும் சில ஓதுவார்கள் ' மாதர்மடப்பிடி ' என்ற பதிகத்திற்குரிய நீலாம்பரி இராகத்தைக் கண்டத்தினால் இசைத்துப் பாடும்போது அதில் வரப்பெறும் ஒரு சுரத் திற்கும் மற்றுமொரு சுரத்திற்கும் உள்ள இடைவெளியை மிகவும் நீட்டிக் கார்வை கொடுத்து சவுக்கமாகவும் வளை வாகவும் பாடி வரும்போது அத்துணை நீண்ட கார்வை களும் (கார்வை - மாத்திரை அளவு) அதைத் தொடர்ந்து வரும் வளைவுகளும் கண்டத்தாலன்றி யாழின் நரம்புகளிலே அளவுபட்டு நிற்கப் பெறமாட்டா. அதன் காரணத்தாலே நீலகண்ட யாழ்ப்பாணருக்கு அப்பதிகத்தை யாழிலிட்டு வாசிக்க இயலாமற் போயிருக்கும் என்றும் கூறினர்.

யாழ்முரிப் பண்ணானது நீலாம்பரி என்ற மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணாகவே இருப்பின் மேகராகக் குறிஞ்சி யிலே வேறுபல பதிகங்களும் உள்ளனவே. அப்பல பதி கங்களுக்கு உரிய மேகராகக் குறிஞ்சியாகிய நீலாம்பரி

இராகத்திலே நுட்பசுருதிகள் அமைந்து வரவில்லையா? அந்தப் பதிகங்களை பெரும்பாணர் நீலாம்பரி இராகத்தில் யாழிலிட்டு வாசிக்கும்போது யாழ்க் கருவியிலே வாசித்தற்கு இயலாமல் இசை தடைப்பட்டதா! நீலாம்பரி என்ற ஓர் இராகத்தை ஆளத்தி (ஆலாபனை) செய்யும் போது அந்த இராகத்தின் இலக்கணங்களாகிய எல்லா நுட்பச் சுருதிகளும் அப்பண்ணில் விரவித்தானே வரும். மேகராகக்குறிஞ்சியிலுள்ள எல்லாப் பதிகங்களிலும் நுட்பச் சுருதி விரவி வராமல் பாடப் பெற்றது என்றும் யாழ்முரியாகிய மேகராகக்குறிஞ்சி – நீலாம்பரி மட்டும் நுட்பச்சுருதி விரவிப் பாடப் பெற்றதென்றும் கொள்ளுவதா? இது சிறிதும் பொருந்துவதாகத் தெரியவில்லை.

ஏனைய மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணில் அமைந்த பதிகங்களின் இசை முழுவதையும் யாழிலிட்டு வாசித்து இருக்கும்போது ‘மாதர்மடப்பிடி’ என்ற பதிகத்தை மட்டும் யாழிலிட்டு வாசிக்கப் பெரும்பாணர் மயக்குற்ற காரணந்தான் யாது? இதிலிருந்தே யாழ்முரிப் பண் நீலாம்பரி இராகத்தினின்று வேறுபட்டதாகும் என்ற கருத்து வலியுறுகின்றதன்றோ?

யாழ்முரிப் பண் பற்றி ஒரு கதையுண்டு. அக் கதையையே யாழ்முரிப் பண்ணின் தன்மைகள் முழுவதும் அறிதற்குத் தக்க சான்றாக எடுத்துக் கொண்டு அக் கதையில் கூறப்பெற்றுள்ள அதன் கருத்தே பண்ணின் முடிவுகளை எடுத்துக் காட்டத் தக்கது என்று எண்ணி விடலாகாது.

யாழ்முரிப் பண்ணின் பரவலையும் அதன் உட்கிடக்கையான நுட்பங்களையும் ஆராய்ந்து ஒரு முடிவு செய்து அதன் உண்மைகளை அறிந்து கொள்ளுவதற்கு அக்கதை

யின் போக்கை மட்டும் மனத்திற் கொள்ளல் வேண்டும்.

கதையானது நமக்குச் செய்திகளை நுணுகி ஆராய்ந்து அதன் உண்மைகளை விளக்குவதற்கு ஒரு வழிகோலியே தவிர யாழ்முரிப் பண்ணின் இயலிசை சம்பந்தமான நுட்பப் பகுதிகளை உறுதியான முறையில் அறுதியிட்டுக் கூறக் கூடிய ஒரு முடிந்த முடிவை அறிவிப்பதன்று.

ஞானசம்பந்தர் பாடிய யாழ்முரிப் பதிகத்து அப்பண், கருவியாகிய யாழிலே அடங்கப் பெருமையால் யாழைப் பெரும்பாணர் முறிக்க எத்தனித்தார் என்று காரணம் காட்டியும் அதனாலேயே அப்பண்ணிற்கு யாழ்முரி என்ற பெயர் வந்தது என்பதும் கதையின் போக்கிற்காக உபசாரமாகக் கூறியதே தவிர அது உண்மையான கருத்து அன்று என்றறிதல் வேண்டும்.

"யாழ்முரி" என்னும் போது யாழாகிய சுரம் முறிபட்டது என்ற பொருளிலும் யாழாகிய கருவி முறிபட்டதென்ற பொருளிலும் இரு வகையாக எண்ணும்படி அமைந்து விட்டது. ஒரே சொல் இரண்டு விதமான குணவேறுபாடுகளை விளக்குவதால் இது பற்றிய கதையில் கருவியாகிய யாழ் முறிபட்டது என்ற குறிப்பே விளக்கப் பட்டது.

பாமரர்க்கும் பண்டிதர்க்கும் யாழ் என்றால் இசைக் கருவி என்ற நினைப்பே முனைப்பாக நிற்கின்றது. யாழ் என்பதற்குச் சுரம் என்ற பொருள் உண்டு என்று அறிந்திருப்பினும் இங்கு அது மனத்தில் ஊன்றி வரவில்லை. எனவே யாழ்முறிபட்டது என்று பொதுப்படக் கூறியதை கருவியாகிய யாழ் முறிபட்டது என்றே கருத நேரிட்டது.

யாழ்முரிப் பண்ணுக்கான பதிகத்தை ஞானசம்பந்தர் பாடும்போது அதனை யாழில் மீட்ட முடியாது என முடிவு கட்டி பாணர் யாழையே முறித்திருப்பாரேயானால் மீண்டும் சம்பந்தர் அதே யாழைத்தந்து பாணரை நோக்கி வந்த வாரே வாசிப்பீர் என்ற போது முறிந்த யாழில் இசை யெழுதல் எங்ஙனம்?

எனவே இங்கு யாழாகிய கருவி முறிபடவில்லை. மிடற்றிசைக்கு நேரான சுரத்தானங்கள் யாழில் கைகூடி வரப்பெருமல் அதற்கு நிகராய் தோன்றும் வேறு சுரங்கள் விரவி யாழாகிய சுரமே முறிபட்டது என்பதே பொருந்து மன்றே. வேறு சுரங்கள் விரவினும் தன்மையில் சிதையாது பாட்டுக்கு ஈடுகொடுத்துப் பரவசப் படுத்தும் நிலையிலேயே மிடறும், யாழும் ஒன்றிய பாங்கு நிகழ்ந் ததால் யாழ்முரிப்பண் ஒரு புதுமைப் பண்ணும் ஆயிற்று.

ஞானசம்பந்தர் கூறியவாறே அவர் பாடவும் பாணர் யாழில் மீட்டவும் சுரத்தான வேறுபாட்டிலும் ஓர் ஒருமைப் பாடு விளைந்து உயிரை உருக்கும் ஒரு புதுப் பண் உருவாயிற்று. இந்நிகழ்ச்சி யாழாகிய மனிதன் படைத்த கருவியின் கட்டுகோப்புக்கு அடங்கியே கூட மிடற்றிசை யையும் பொருத்திக் காட்ட முடியும் .என்று ஒரு வகை யிலும் இறைவன் படைத்த மனிதனின் குரல் வளைக்கு மனிதன் படைத்த இசைக்கருவிகள் சரிக்குச் சரி ஈடு கொடுக்க முடியாது என்று பிரிதோர் வகையிலும் உல கோர்க்கு அறிவுறுத்திற்று.

நீலகண்டரின் யாழால்தான் சம்பந்தருக்குப் பெருமை என தருக்கி இருந்த பாணரின் உறவினர்க்கு ஒருபாடம் கற்பிக்கவே இச் சூழலைப் பாணரே உருவாக்கி சம்பந் தரின் எல்லையற்ற இசைப் பிரவாகத்தையும் அவ் இசை எளிய யாழிலும் அடங்கி வரக்கூடும் வகை அமைத்துக்

காட்டிய அருட்பாங்கையும் ஒரு நாடகம்போல் நடத்திக் காட்டினர் என்பதையே நாம் அறிய வேண்டும். சேக்கிழாரின் பெரிய புராணப் பாடல்களை ஊன்றி நோக்குங்கால் இது மேலும் தெளிவுறும்.

தருமபுரம் பெரும்பாணர் திருத்தாயர் பிறப்பிடமாம் அதனுற் சார, வருமவர்தஞ் சுற்றத்தார் வந்தெதிர்கொண் டடிவணங்கி வாழ்த்தக் கண்டு, பெருமையுடைப் பெரும்பாணர் அவர்க்குரைப்பார் பிள்ளையார் அருளிச்செய்த, அருமையுடைப் பதிகந்தாம் யாழினுற் பயிற்றும்பேறருளிச் செய்தார். (444)

கிளைஞரும்மற் றதுகேட்டுக் "கெழுவுதிருப் பதிகத்திற் கிளர்ந்த ஓசை, அளவுபெறக் கருவியில்நீர் அமைத் தியற்றும் அதனுலே அகிலம் எல்லாம், வளர இசை நிகழ்வ" தென விளம்புதலும் வளம்புகலி மன்னர்பாதம், உளம்நடுங்கிப் பணிந்துதிரு நீலகண்டப் பெரும்பாணர் உணர்த்து கின்ருர். (445)

அலகில்திருப் பதிகஇசை அளவுபடா வகைஇவர்கள் அன்றியேயும், உலகில்உளோ ருந்தெரிந்தங் குண்மையினை அறிந்துய்ய உணர்த்தும் பண்பால், பலர் புகழுந் திருப்பதிகம் பாடி அருளப்பெற்ருல் பண்பு நீடி, "இலங்கும் இசையாழின்கண் அடங்காமை யான்காட்டப் பெறுவன்" என்ருர். (446)

வேதநெறி வளர்ப்பவரும் விடையவர்முன் தொழுது திருப் பதிகத்துண்மை, பூதலத்தோர் கண்டத்தும் கலத்தினிலும் நிலத்தநூல் புகன்றபேத, நாதஇசை முயற்சிகளால் அடங்காத வகைகாட்ட நாட்டுகின்ருர், "மாதர் மடப்பிடி" பாடி வணங்கினர் வானவரும் வணங்கி ஏத்த. (447)

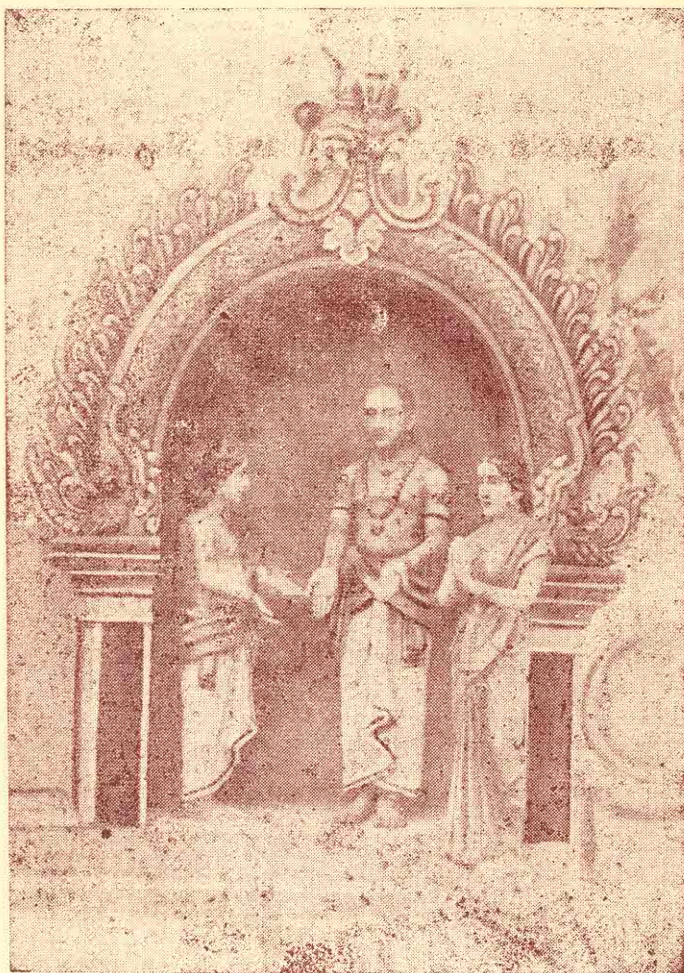
வண்புகலி வேதியனார் “ மாதர்மடப்பிடி ” எடுத்து வனப்பிற் பாடிப், பண்பயிலுந் திருக்கடைக்காப் புச் சாத்த அணைந்து பெரும்பாணனார் தாம், நண்புடையாழ்க் கருவியினில் முன்போல் கைக்கொண்டு நடத்தப் புக் கார்க்(கு), எண்பெருகும் அப்பதிகத் திசை நரம்பில் இட அடங்கிற்றில்லை அன்றே. (448)

அப்பொழுது திருநீல கண்டஇசைப் பெரும்பாணர் அதனைவிட்டு, மெய்ப்பயமும் பரிவும் உறப் பிள்ளையார் கழலிணைவீழ்ந் தெழுந்து நோக்கி, “இப்பெரியோர் அருள்செய்த திருப்பதிகத் திசையாழில் ஏற்பன் எனச், செப்பியதிக் கருவியைநான் தொடுதலினன்றோ?” என்று தெளிந்து செய்வார். (449)

“ வீக்குநரம் புடையாழி னல்விளைந்த திது ” என்றங் கதனைப் போக்க, ஒக்குதலுந் தடுத்தருளி “ ஐயரே! உற்றஇசை அளவினால் நீர், ஆக்கியஇக் கருவியினைத் தாரும் ” என வாங்கிக்கொண் டவனிசெய்த, பாக்கி யத்தின் மெய்வடிவாம் பாலருவாயர் பணித்தருளு கின்றார். (450)

ஐயர்! நீர் யாழ்இதனை முரிக்குமதென்? ஆளுடை யாளுடனே கூடச், செய்யசடை யார்அளித்த திருவரு ளின் பெருமையெலாந் தெரிய நம்பால், எய்திய இக் கருவியினில் அளவுபடுமோ! நந்தம் இயல்புக் கேற்ப, வையகத்தோர் அறிவுறஇக் கருவிஅளவையின் இயற்றல் வழக்கே என்றார். (451)

“ சிந்தையால் அளவுபடா இசைப்பெருமை செய லளவில் எய்துமோ? நீர், இந்தயா ழிணைக்கொண்டே இறைவர்திருப் பதிகஇசை இதனில் எய்த, வந்தவாறே பாடி வாசிப்பீர் ” எனக்கொடுப்பப் புகலிமன்னர், தந்த யாழினைத் தொழுது கைக்கொண்டு பெரும்பாணர் தலை மேற் கொண்டார். (452)



திருஞானசம்பந்தர் - திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர்
மதங்க சூளாமணி

''செய்ய சடையார் அளித்த திருவருளின் பெருமையெலாம்
தெரியநம்பால், எய்திய இக்கருவியினில் அளவுபடுமோ?''

ஞானசம்பந்தர் தருமபுரத்து இறைவரைப் பாடிப் போற்றிய திருப்பதிகத்தைத் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் என்றும் போல் தம் கையிலுள்ள யாழ்க்கருவியில் இசைக்கத் தொடங்கினர். அவ்வாறு இசைக்கும் அளவிலே அவ்விசையானது யாழின்கண் அடங்காமல் வருதலையுணர்ந்தார். அஃதுணர்ந்த பெரும்பாணர் மனம் வருந்தி நடுக்கமும் பரிவும் உற்று ஞானசம்பந்த சுவாமிகளின் திருவடிகளை வணங்கி நின்றார்.

பின்பு " இவ்வாறு இத்திருப்பதிகத்தின் இசையை யாழில் ஏற்பன் எனச் செப்புவதற்குக் காரணமாகயிருந்தது யாழ்க்கருவியாகிய இதனை யான் தொடுதலினல் நேர்ந்த பிழையன்றோ" "இக்கருவியன்றோ அன்பர்கள் மனத்தில் இத்தகைய எண்ணத்தை அளித்து என்னையும் ஈடழித்தது" எனச் சொல்லித் தம்கையிலுள்ள யாழ்க் கருவியினை உடைத்தற்கு ஓங்கினர்.

இச் செயலின் தன்மையை அறிந்த ஞானசம்பந்த சுவாமிகள் யாழ்ப்பாணரின் கையினைப் பிடித்து அந்த யாழை உடைத்தற்கு விடாமல் தடுத்தருளி அவ் யாழைத் தம் கையில் வாங்கிக் கொண்டார். பின்பு பெரும் பாணரை நோக்கி ஐயரே! நீவிர் யாழை முறிக்கப் புகுவது எற்றுக்கு! கடவுளின் மகோன்னத சிருஷ்டித் தத்துவங்கள் அடங்கிய இச் சரீரத்தின் கண்ணே ஜீவ ஆத்மாப் பிரவேசித்துள்ளது. அதன் பயனாக புத்தி வன்மையும் மனத்தேட்டமும் அகண்டாகாரமான நல் எண்ணத்தின் விளைவுகளும் உயிர் இயக்கமும் ஆகிய இவைகள் புகழத் தக்க விதத்தில் சிறந்து விளங்கிக் கொண்டிருக்கின்றது.

அவ்வாறு சிறந்து விளங்கும் இச்சரீர (சாரீர) வீணையினிடமாக வரக்கூடிய புனிதமான அருட்பாப் பதிகமும்

அதன் இசையொலி நயங்களும் சிவசக்தியின் திருவிளை யாட்டல்லவா! இவ் யாழ்க்கருவியானது மனிதனுடைய முயற்சியில் செய்யப் பெற்றதும் ஜீவனாகிய உயிர் இயக்கம் (பிராணவாயு பிராணாக்னி சம்யோகம்) அற்றதும் ஜடப் பொருளுமான மரத்தினாற் செய்யப் பெற்றது அன்றோ.

இக்கருவியிலே நூலிலே கூறப்பெற்ற ஓர் அளவிற்கு உட்பட்ட இலக்கண முறையிலமைந்த உயிர் ஒலியாகிய (அநாகதநாதம்) இசைக்குரிய சுரம் மட்டும் பேசுவ தன்றோ! சிந்தையால் அளவுபடா பதிக இசை இவ் யாழினிடம் செயலளவில் எய்தாதாதலின் நீவிர் வருந்து தல் தகுமோ? அது உம்முடைய குற்றமன்று. யாழ்க் கருவியின் குற்றமே தவிர வேறல்ல என்று எடுத்துக் கூறி சமாதானம் செய்தருளினார்.

பின்பு திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரை நோக்கி "ஐயரே! நீவிர் இந்த யாழினைக்கொண்டே இறைவர் புகழ் பாடும். இத் திருப்பதிக இசையினை வந்த வாறு முறைப்படி இசைத்து வாசிப்பீராக" என்று கூறி தம் கையிலுள்ள யாழினைப் பெரும்பாணர் கையில் திரும்பக் கொடுத்தரு ளினார். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும் அதனைப் பெற்றுக் கொண்டு முன் போன்று தமக்குரிய இசைத் தொண் டினைத் தலைமேற் கொண்டார்.

மேற் குறித்த செய்திகளே பெரியபுராணம் தெளிவு படுத்துவது. ஞானசம்பந்தர் கூற்றைத் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் தலைமேற் கொண்டார் என்பதனாலேயே அத்திருப்பதிகத்தை அங்குள்ளோர் வியக்கும் வண்ணம் உடனுக்குடன் தன் யாழிலும் மீட்டிக் காட்டினார் என் பதை நன்கு தெளிவு படுத்துகின்றதன்றோ?

யாழ்முரிப் பதிகவரலாறு தர்மபுர ஆதீனம் வெளியிட்ட ஞானசம்பந்தரின் தேவாரப்பதிகப் பதிப்பிலே சுருக்கமாக உள்ளது அதன் விவரங்கள் வருமாறு:-

“ திருவேட்டக்குடியை வணங்கிய ஆளுடைய பிள்ளையார் திருத்தருமபுரத்தை அடைந்தபொழுது திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரது தாய்வழிச் சுற்றத்தார் அனைவரும் அவரை எதிர் கொண்டு வணங்கினுர்கள். பாணனுர் ‘ சுவாமிகள் திருப்பாடல்களை யாழிலிட்டு வாசிக்கும் புண்ணியப் பேறு பொருந்தினேன் ’ என்று புகன்ருர். அவர்கள் நீவிர் யாழிலிட்டு வாசிப்பதால்தான் அப்பாடலின் சிறப்பு உலகத்தில் பரவுவதாயிற்று என்ருர்கள். இதனைக் கேட்ட பாணர் மனம் நடுநடுங்கி அவர்கள் உண்மை உணர்ந்து உய்ய வேண்டுமென்ற திருவுள்ளத்தால் சம்பந்த சுவாமிகளின் திருவடியை வணங்கி ‘ யாழில் அடங்காத திருப்பதிகம் ஒன்று அருளிச்செய்ய வேண்டும் ’ என்று கேட்டுக் கொண்டார்.

பிள்ளையார் மக்களது கண்டத்திலும் யாழிலும் இசை நூலில் சொல்லப்பட்ட எல்லா முயற்சியிலும் அடங்காத “ மாதர்மடப்பிடி ” என்னும் இப்பதிகத்தை அருளிச் செய்தார். பாணர் இதனை யாழிலிட்டு வாசிக்கத் தொடங்கி முடியாமை கண்டு, மனம் உளைந்து, ‘ இக் கருவியன்றே இவர்களுக்கு இத்தகைய எண்ணத்தை அளித்து என்னையும் ஈடழித்தது ’ என அதனை உடைக்கப் புக்கார்.

பிள்ளையார் அதனைத் தடுத்து ‘ ஐயரே? சிவசக்தியின் திருவிளையாட்டெல்லாம் இக்கருவியில் அமையுமோ? முடிந்த அளவு முயற்சித்திலே முறை! என்று அமைதி கூறி யாழை அவர்கையில் தந்தார். அதனுல் இப்பதிகம்

'யாழ்முரி' ஆயிற்று. (மூரி—வலிமை. யாழைக்காட்டிலும் இசை, வன்மைவாய்ந்தது என்பது பொருள்.)"

இங்குக் குறிக்கப் பெற்ற யாழ்முரி வரலாற்றுச் சுருக்கத்திலே யாழ்மூரி-என்ற பெயருடைத்து என்றும், யாழாகிய கருவியிலே யாழ்முரிப் பதிகஇசை அடங்காமையான் அவ்வியாழினை உடைக்கப் புக்கார் என்றும், கருவி இசையினும் கண்டத்தின் இசையே சிறப்புடைத்து என்றும் அறிகிறோம்.

இங்கு "மாதர்மடப்பிடி" என்ற தேவாரப் பதிகத்திற்கு உரிய இயலும் இசையும் யாழில் அடங்காமல் எவ்வாறு போயிற்று என்ற விபரங்கள் இன்மையால் அதன் உண்மைநிலை யாதென்று அறிதற்கில்லை. அதனை அறியும் பொருட்டே இவ் ஆய்வு நிகழ்த்தப் பெற்றது.

பெரும்பாணர் 'முன்னைப் பழக்கத்தால் மறதியாக யாழை வாசிக்கத் தொடங்கினர்' என்று தாம் எழுதிய பன்னிருதிருமுறை வரலாற்றில் திரு. க. வெள்ளைவாரணர் குறிக்கின்றார். (பக்கம் 88. பன்னிருதிருமுறை முதற்பாகம்) இதுபற்றி நாம் சிந்திக்க வேண்டும். ஏனெனின் யாழில் அடங்காமல் பதிகம் பாடுதல் வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டவரே பெரும்பாணர்தாம்.

ஞானசம்பந்தர் திருப்பதிகம் பாடியதும் அது யாழில் அடங்கி வாராதென்பதைப் பெரும்பாணர் நன்கு அறிந்தவரே யாம். அவ்வாறிருக்க அப்பதிகத்தை ஏன் யாழில் வாசித்தார் என்றறிதல் வேண்டும். தம் சுற்றத்தாருக்கும் ஏனைய மக்களுக்கும் அத்திருப்பதிகம் யாழில் அடங்கி வரவில்லை என்பதை உணர்வித்தல் வேண்டுமன்றோ?

எனவே அவர்கள் அறிந்து எல்லாம் பாணர் கையில் உள்ளது என்னும் தமது தவறான கருத்தை மாற்றிக்

கொள்ள வேண்டியதன் நிமித்தம் தாம் எப்போதும் வாசிப்பதுபோலவே - ‘ முன்பழக்கப்படி ’ அதை யாழி லிட்டு வாசிக்க முயன்று அப்பதிகத்து இசை யாழில் அடங்கிற்றில்லை என்பதனை மக்களுக்கு உணர்த்தினராக என்று கொள்ளல் வேண்டும். எனவே பாணரின் மற திக்கு இங்கு இடம் ஏதும் இல்லை. தெரிந்தே நிகழ்ந்த செயலேயாம்.

இசைத்திறத்திலே மிக வல்லுநரான பெரும்பாணர் யாழ்க் கருவியில் அடங்காமல் ஒரு பதிகம் பாடுதல் வேண்டுமென்று கேட்டுவிட்டு பின்பு அப்பதிகத்திசை யாழ்க் கருவியிலே அடங்காமல் வருதலை உணர்ந்ததும் அவ்யாழை உடைக்கத் துணிந்தார் என்று பாணர்மேல் பழிகூறுதல் சிறப்புக்குரிய தாகுமா? என்று சிந்தித்தல் நலம்.

இங்கு சேக்கிழார் சுவாமிகள் ‘‘ வீக்குநரம்புடை யாழினல் விளைந்ததிது என்றங்கதனைப் போக்க, ஓக்கு தலும் ’’ என்றே கூறுகிறார். இங்கு ஓக்குதல் என்பதன் நேரான பொருளை அறிதல் வேண்டும். ஓக்குதல் என்பது உயர்த்துதல், எறிதல், தருதல், ஆக்குதல் முதலிய பல பொருள் ஒரு சொல். ‘ எறிதல் ’ என்ற பொருள்கொண்டு யாழை உடைத்தற்கு முற்பட்டார் எனப் பொதுவாகப் பொருள் கொள்ள இடங் கிடைத்தது.

சிறப்பாக நோக்குமிடத்து யாழை உடைத்தற்கு ஓங்கினர் என்பதைக் காட்டிலும் அந்தயாழை இசைப்ப தற்குத் தமக்குத் திறமையின்மையால் அதை இனித் தொடுவதில்லை என்று அதை விட்டுத் தூர விலகினர் என்று கொள்ளுதலும் பொருந்துவதுதானே! பேச்சு வழ்க்கிலும் ‘ தூக்கி எறிந்து பேசுதல் ’ என்னும் தொடர் பயின்று வரக் காண்கிறோம். இங்கே கருத்து மாறுபாடு

கொண்டு விலகிப் போதல் என்று பொருள் கொள்ள வேண்டுமேயன்றி ஆளேயே தூக்கி எறிந்தான் என்பது ஆகுமோ?

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், யாழை இசைப்பதில் பேராற்றல் மிக்க தம்மாலேயே ஞானசம்பந்த சுவாமிகளின் 'மாதர்மடப்பிடி'ப்பதிகத்தை இசைத்துக் காட்ட இயலவில்லை என்பது போல் தம்பால் அன்புகொண்டு தம்மையே பெருமைப் படுத்திப் பேசும் சுற்றத்தார்க்கு நேரடியாக உணர்த்தியதுடன் இனி அவ்யாழைத் தொடுவதில்லை என்பது போல் காட்டித்தம் சுற்றத்தார் வெட்கித் தலைகுனிய வேண்டும் என்ற உட்குறிப் போடேயே இந் நாடகத்தை நடத்திக் காட்டினர் என்க.

இரு பேரறிஞர்கள் தங்களுக்குள் ஒரு குறிப்பு வைத்துக் கொண்டு உலகுக்கு வேறு விதமாக நடித்துக் காட்டிய ஒரு நிகழ்ச்சி என்றே இச் சூழ்நிலையை நாம் கொள்ள வேண்டும்.

இனி;

"ஏழிசை யாழை எண்டிசை அறியத்
துண்டப் படுத்த தண்டமிழ் விரகன்"

எனும் தொடர்கள் பாணர் கை யாழை முறிக்க சம்பந்தர் பாடினர் என்பதை வலியுறுத்துகின்றன என்பார் உளர். இங்கும் ஏழிசையென்பது ஏழிசையாகிய * பண்ணின் சுர இயலையும் அதனெலியையும் குறிப்பதாகக் கெண்டால் மிடற்றிசைச் சுரஇயல்கள் ஒருவாறுயும் யாழிசைச் சுரங்கள் (ஒலிகள்) ஒருவாறுகவும் இருவேருக முறித்துத் துண்டப் படுத்தி ஒரு புதுமையை விளைவித்த தண்டமிழ் விரகன் என்றே பொருள்படும்.

* பண்-இசைக்குரிய ஏழிசையாகிய ஏழுசுரங்களைக் குறிக்கும்.

"பாமாலை யாழ்முரியப் பாணழியப் பண்டருள்செய்
மாமான சுந்தரன்வண் சம்பந்த மாமுனி"

என நம்பியாண்டார் நம்பி ஞானசம்பந்தரைப் பரவிப் போற்றியதன் அடிப்படைக் காரணமும் இதுவே. இங்கும் யாழ் என்பது சுரத்தையே சுட்டிற்று. 'பாமாலை' என்ற அடைமொழியும் யாழ் என்பது சுரமே என வலியுறுத் திற்று. பாட்டின் சுரங்கள் யாழில் அப்படியே மீட்ட முடியாத நிலையில் முறிய பாணர் மனம் நொந்தார் என் பதையே 'பாணழிய' என்ற தொடர் உணர்த்திற்று.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் கையிலேந்திய யாழ்க் கருவி தெய்வத்தன்மை வாய்ந்த தென்பதனை 'அணங் கமர் யாழ் முரித்து' என்புழி. 'அணங்கமர் யாழ்' என்னும் அடைமொழியினால் நம்பியாண்டார் நம்பி தெளி வாகப் புலப்படுத்தித் திருநீலகண்டரின் ஒப்புயர்வற்ற தன்மையை உலகுக்கு உணர்த்தக் காண்கிறோம். இதனாலும் 'இவர் பெரியவர், அவர் சிறியவர்' என்னும் பேதம் இல்லா நிலையே வெளிப்படுகின்றது.

'யாழ்முரி' என்பது யாழ்க்கருவியை முறித்ததனால் ஏற்பட்ட பெயர் என்று சிலர் கருதுமாறு யாழை முறித்த செயல் ஞானசம்பந்தர் வரலாற்றில் எங்கும் இடம் பெரு ததும் குறிப்பிடத் தக்கது. க. வெள்ளைவாரணனர் எழுதிய பன்னிரு திருமுறையும் இதனை வலியுறுத்துகின்றது.

இனி 'யாழ்முரி' பற்றிய வேறு சிலர் கூற்றையும் ஆய்வோம். முரி—என்பது ஓரடியில் தொடங்கிய யாப் பியலையும் இசைநடையையும் அவ்வடியிலேயே முறித்து மாற்றி மற்றொரு யாப்பியலும் இசைநடையும் அமையப் பாடப்பெறுவதாகிய இசைப்பாட்டாகும். இதனை 'முரிவரி' என்றும் கூறுவதுண்டு எனச் சிலர் கூறுவர்.

இதன் இலக்கணத்தினை :-

'எடுத்த இயலும் இசையுந் தம்மின்
முரித்துப் பாடுதல் முரிஎனப் படுமே'

எனச் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரை ஆசிரியர் காட்டிய மேற்கோட் சூத்திரத்தால் நன்குணரலாம் எனவும் எடுத்துக் காட்டுவர். இங்ஙனம் விரைவில் முரிந்து மாறும் இயலிசை நடையமைந்த வரிப்பாடலை யாழ் முதலிய இசைக்கருவிகளில் வாசித்துக் காட்டுதல் இயலாதாகலின் முரியாகிய இவ்விசைப்பாடலை "யாழ்முரி" என்ற பெயரால் வழங்குதலும் உண்டு என்பர்.

இவ்வழக்கம்;

"ஆக்கரிய
யாழ்முரி சக்கரமாற் றீரடி முக்காலும்
பாழிமையாற் பாரகத்தோர் தாமுய்ய-ஊழி
உரைப்பமரும் பல்புகழால் ஓங்கவுமை கொளைத்
திருப்பதிகம் பாடவல்ல சேயை"

எனவரும் ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவுலாமாலையில் 'ஆக்கரிய யாழ்முரி' என நம்பியாண்டார் நம்பி இதனைக் குறிப்பிடுதல் இனிது விளங்கும் என்றும் சாதிப்பர். இவ்வாறு கூறுவார் கூற்றும் பொருத்தமில்லை என்பதை நாம் புலப்படுத்தியாக வேண்டும்.

முரி-என்பது இசைக்கு மாத்திரமே உரிய ஒரு சொல்லாகும். செய்யுளாகிய இயலை அது சுட்டுவதன்று. முரிவரி-என்னும் போதே அது செய்யுளைக் குறிக்கின்றது. சிலப்பதிகார அரும்பதவுரை ஆசிரியர் காட்டிய மேற்கோட் சூத்திரம் முரி-யாகிய இசைக்குரிய இயலையும் அதனடியாக வரும் இசை ஒலியையும் குறிக்குமே யன்றி இயற்பாவான மொழியியலைக் குறிப்பிடாது.

பண்களிலே சிலசில சுரங்கள் எங்கெங்கோ எப்போதோ ஓரிடத்தில் முறிபட்டு வரும் தன்மையுள்ளது. அவ்வாறு முறிபட்டு வரும் இடத்தை வடநூலார் பாஷாங்கம் என்ற இலக்கணச் சொல்லால் குறிப்பர். (இக்காலம் ஒரு சுரத்தின் இரு இனங்களும் ஒரு பண்ணில் அமைந்து வருவதையே பாங்ஷாகம் என்று கூறுகின்றனர். அது அவ்வாறன்று. ஓரிராகத்திற்குரிய ஏதேனும் ஒரு சுர ஒலியிலே வேறு சுர எழுத்தின் உதவியினுல் அதை ஒலிக்கச் செய்வோமாயின் அதுவே பாஷாங்கமென்று நூல்களிலே தெளிவாகக் கூறியுள்ளனர் என்று அறிக.)

அவ்வாறு பண்களில் வரும் பாஷாங்கம் என்ற இலக்கண அமைதியை ‘முரி’ என்ற நற்றமிழ்ச் சொல்லால் பொருத்தப் படுத்திச் சிலப்பதிகார ஆசிரியர் குறித்துள்ளாரென்று அறிதல் நலம்.

எனவே இங்கு இசைக்கு உரிய இயல் என்பது இசையொலியாகிய சுரத்தினை உண்டாக்குவதற்கு மூல காரணமாக அமைந்த “சரிகமபதநி” என்ற ஏழு எழுத்துக்களே யாம்.

“எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மின்
முரித்துப் பாடுதல் முரியெனப் படுமே”

என்பதில் ‘எடுத்த இயலும்’ என்ற சொல் வந்துவிட்ட படியால் மொழிக்குரிய செய்யுள் அடிகளையே இயல் என்று கருதிவிட்டனர் இசைக்குரிய ‘சரிகமபதநி’ என்ற எழுத்துக்களும் ஏழிசை இயலே எனக் கருதினுர்களில்லை. இசைவகையிலே இயலும் இசையும் ஒன்றுக் கொன்று தம்முள்ளே எவ்வாறு முறிபடுகின்றது என்று விளக்கும்போது:-

(1) ரி-என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக

வரவேண்டிய இசையொலியை க- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வரும் ஒலியாக மாற்றிக் கூறுவதால் ரி- என்ற '<u>இயல்</u>' முரிபட்டது.

க- என்ற இயலின் அடியாக வந்து விட்ட இசையொலியோ, ரி- என்ற இயலின் அடியாக ஒலிக்கும் இசையொலிக்கு ஈடாகவே கருதப் பெறுகின்றது. இங்கு இயலை நோக்கும் போது இசையொலியும், ஒலியை நோக்கும்போது அதன் இயலும் முறிபடுதல் அறியப்பெறும்.

(2) க- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வரும் இசையொலியை ரி- என்ற எழுத்தாகிய இயலின் அடியாகக் கூறுவதால் க- என்ற '<u>இயல்</u>' முறிபடுகின்றது.

ரி- என்ற இயலின் அடியாக வரப்பெற வேண்டிய இசையொலியை அவ்வாறின்றி க- என்ற இயலின் அடியாக ஒலிக்கும் இசையொலியினாலேயே குறிப்பிடப்படுவதால் இங்கு இசையொலியும் முறிபடுகின்றது.

(3) ம- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வரவேண்டிய இசையொலியை க- என்ற இயலின் அடியாகக் கூறுவதால் இசையும் அதன் இயலும் முறிபடுகின்றது.

(4) ப- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வர வேண்டிய இசையொலியை த-என்ற இயலைக் கொண்டும், நி- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலைக் கொண்டும் இவ்விரு சுர எழுத்தின் அடியாகக் கூறுவதால் இசையும் அதன் இயலும் முறிபடுகின்றன.

(5) த- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வரவேண்டிய இசையொலியை ச- என்ற இயலைக் கொண்டும் அதன் அகாரத்தைக் கொண்டும் கூறுவதால் இங்கு இசையும் அதன் இயலும் முறிபடுகின்றது.

(6) நி- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வரவேண்டிய இசையொலியை த- என்ற இயலின் அடியாகக் கூறுவதால் இசையும் அதன் இயலும் முறிபடுகின்றது.

(7) ச- என்ற சுர எழுத்தாகிய இயலின் அடியாக வர வேண்டிய இசையொலியை நி- என்ற இயலைக் கொண்டு கூறுவதனால் இதன் இசையும் இயலும் முறிபடுகின்றது.

இவ்வாறு ஏழு இசையும் அதனதன் இயலும் தம்மின் முறிபட்டு வருதலை நன்கு உணரலாம். இதைத்தான் 'எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மின் முரித்து' எனக் கூறப் பெற்றதாகும். முரி- என்று தனித்துக் கூறப் பெறும் இச்சொல் இசைக்கு மட்டுமே என்று கொள்ளுதல் நன்மை பயக்கும்.

"ஆக்கரிய யாழ்முரி" என்று கூறும்போது அச்சூத்திரமானது மொழிக்குரிய இயற்பாவைப் பற்றிக் கூறுவதாகும். 'ஆக்கரிய யாழ்முரி' செய்தற்கு அரிதாகிய இசைப் பகுதியிலே இயலும் இசையும் தம்மின் முறிபட்டு அமைந்து வருவதாகிய அவ் இசைப் பகுதிக்கு பொருந்தி வரும் ஒரு செய்யுளடியானது, செய்யுட்பாக்களிலே சக்கரமாற்று, ஈரடி, திருமுக்கால் ஆகியவை நூதன அமைப்பாகிய விதிப்படி அமைந்து வந்துள்ளது போல இசைப் பகுதியாகிய யாழ்முரிப் பண்ணிற்குத் தக்கபடி புதுமுறையில் *யாழ்முரிப் பதிகம் அரிதாக ஆக்கப் பெற்று வந்தது என அறிதல் வேண்டும்.

---

* ஏழிசை இயல்களும் முறிபட்டு வரும் பண்ணிற்குரிய பாடலாகையால் இதற்கு யாழ்முரிப் பதிகம் என்ற பெயர் ஏற்புடைத்தாயிற்று.

யாழ்முரிப் பண்ணின் இசையை முறிப்பதற்காக யாழ் முரிப் பதிகப்பாடல் வந்ததாகக் கருதுதல் வேண்டா. அப்பண்ணின் ஒலிச் சிறப்பாகிய தன்மையை விளக்கு தற்குத் தக்கதாகவே பதிகப்பாடல் திறத்துடன் அமை யப் பண்ணிஞர் என்க. இவ்வாறின்றி இசைக்குரிய ‘இயல்’ என்ற சொல்லையும், ‘முரி’ என்ற சொல்லை யும் மொழிக்குரிய இயல் என்று கருதி ஒப்பிட்டால் குழப்பமே மிகும்.

இனி “யாழ்மூரி” என்பதற்கு யாழ்-கருவி, மூரி-வலிமை என்று பொருள் கொண்டு கருவியினும் மிடற் றிசை (அதாவது அநாகத நாதத்தினும் ஆகதநாதம்) மிகச் சிறந்தது என்ற பொருளைச் சிலர் கொண்டனர். இவ்வாறு கொள்வதும் சிறப்புடைத்தே.

“மாதர்மடப்பிடி” என்ற திருப்பதிகம் முரிவரியாத லால் அவ்வியலும் அதற்குரிய இசையும் வேறுபட்டு அதாவது மாறி மாறி வந்திருத்தல் வேண்டும். அதனுல் யாழ்முரி என்ற பெயரடைந்தது என்று வேறு சிலர் கொண்டனர். இது எவ்வாருயினும் இப்பொருள்களெல் லாம் “யாழ்முரி” என்ற அச்சொல்லிற்கு உரிய மேலோட்டப் பொருளேயாகும். இச் சொல்லின் உட் பொருளாகிய வாச்சியக் கூறுகளையும் காணல் வேண்டும்.

இச்செயல் நடந்த சமயம், யாழ்முரி பாடியதற்குக் காரணம், பாடிய காலம், அதன் கருத்து, பாடுவதற்கு ஏற்பட்ட சந்தர்ப்பம் ஆகியவைகளையே முக்கியமாகக் கவனித்தல் வேண்டும். அவ் வாச்சியார்த்தத்தின் உட்பொருள்களோடு அறியும் போதுதான் அதன் உட் கிடக்கை தெளிவாகப் புலனுகும்.

“யாழ்முரி” என்பது பண்ணின் கூறுகளைப் பற்றிய சொல்லா, அல்லதுபதிகப் பாடலாகிய எழுத்துக்களின்

கூறுகளைப் பற்றிய சொல்லா! என்று கவனிக்கும்போது அது பண் பற்றிய சொல்தான் என்பது தெளிவாகும். தேவார நூல்களிலே 'பண் யாழ்முரி' என்று குறிப்பிட்ட படியால் அது இசைக்குரிய பண் அல்லது இராகக் கூறுகளை விளக்கும் சொல் என்பதையே உணர்த்தும். எல்லாப் பண்களுக்கும் பெயர் உண்டு. பண் யாழ்முரிக்கு மட்டும் தனியாக ஒரு பெயரின்றி யாழ்முரி என்ற சொல்லின் பொருட் காரணமே பண்ணிற்கும் நல்லதொரு பெயராக அமைநது விட்டது.

யாழ் என்பது பொதுவாக இசைக்கருவியைக் குறித்தாலும் அச்சொல் இசையொலியை உண்டாக்குதற்கு ஆதாரமாக விளங்கும் இயலாகிய சுர எழுத்தையும் குறிக்கும் என்பதை முன்பே பலவாறு விளக்கியுள்ளோம். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் இசையின் எல்லாப் பரப்பினும் உள்ள இலக்கிய இலக்கண வகைகளை நன்ருக உணர்ந்த இசை மேதையாவார்.

அவர் ஒரு பண்ணிற்கு என்னென்ன சுர இயல்கள் அவ்விசையொலிக்கு உரித்தாகி வருமோ அச் சுர எழுத்தாகிய இயலால் அச் சுர ஒலியை உணர்த்தாமல் அச் சுர இயலை முறித்து வேருெரு சுர எழுத்தாகிய இயலைக் கொண்டு அவ் இசையொலி தோன்றுமாறு இயலையும் இசையையும் முறித்துப் பாடல் வேண்டுமென்ற கருத்துக் கொண்டே சம்பந்தப் பெருமானை வேண்டிக் கொண்டார்.

யாழிசையே சிறப்புடைத்து மிடற்றிசை அத்துணை சிறப்பன்று என்ற அகம்பாவ உணர்ச்சியுடன் கேட்கப் பெற்றதன்று. அல்லது இவ்வாருன ஒரு திறனை ஞான சம்பந்தப் பெருமானல் செய்ய இயலாது என்ற நிலையை மக்களுக்கு எடுத்துக் காட்டித் தம்மைப்

பெருமைப் படுத்திக் கொள்ளுவதற்கும் அன்று. தம் சுற்றத்தாரின் அறிவின்மையைப் போக்கி அவர்களை ஆளாக்கி விடுதல் பொருட்டு இரங்கிக் கேட்டுக் கொண்டதேயாகும்.

தம் சுற்றமும் உலகிலுள்ள யாவரும் அறியும்படி அவர்களெல்லோரும் உய்வதை முன்னிட்டு யாழில் அடங்காத ஒரு பதிகம் பாடவேண்டும் என்று கேட்டுக் கொண்டதை நினைவிற் கொள்ளல் வேண்டும்.

இவ்வாறு பெரும்பாணர் கேட்டுக் கொண்டதும் சம்பந்த சுவாமிகள் தம் அருட்டிறமையால் இசை ஞானச் சிறப்பால் பாடல் செய்யும் ஆற்றலால் யாழ்க் கருவியிலும் மிடற்றிசையிலும் இதற்கு முன் எவராலும் இது போன்ற ஒரு பண் இசைத்தது இல்லை என்னும் படியாகவும் இசை நூலினுள் ஓர் அளவு படக் கூறிய இலக்கண முறைகள் யாவையும் ஓர்ந்து அவற்றை இது காறும் மனத்தளவில் கூட எவரும் எண்ணிப் பார்த்த தில்லை என்ற அளவிற்கு இலக்கண உத்திகளைப் புகுத்தி இதற்கு முன் எந்தப் பண்ணிலும் இது போன்றதொரு இலக்கணப் பிணைப்பு இல்லவே யில்லை என்று எண்ணி வியந்து இறும்பூதடையும் வகையில் அரிதினும் அரிதா கிய ஒரு பண்ணை யாவரும் போற்றிக் களிக்கும்படி அற்புதமாக மிக நுட்பமாக அமைத்துப் பாடினர். "மாதர்மடப்பிடி" என்ற பதிகம் சிறப்பாகவும் புதுமை யாகவும் அமைந்த பாங்கு இதுவே.

இனி இப் பதிகத்தின் அதாவது யாழ்முரியின் சுர ஒலிகள் யாவை, அதிலுள்ள இயலும் இசையும் எவ்வாறு முறிபடுகின்றது, இக்காலத்தில் அது என்ன இராகமாக வழங்கி வருகின்றது என்பது பற்றி முன்பே விளக்கி யுள்ளோம். யாழ்முரி என்பது இக்காலத்தில் நாம் வழக்

கத்தில் பயின்று வருகின்ற அடாண இராகமே யாகு மென்பதை பல எடுத்துக்காட்டுகளுடன் விளக்கி இருக்கின்றோம்.

இந்த அடாண இராகத்தை இக்காலத்தவராகிய நம்மால் இசைக்கருவிகளிலே பயின்று வர இயல்கின்றதே; அப்படியிருக்க அக்காலத்திய அறிவிற் சிறந்த மாமேதையாகிய யாழ்ப்பாணரால் மட்டும் யாழ்க்கருவியிலே ஏன் வாசிக்க இயலவில்லை என்று கவனித்தல் வேண்டும். இதற்கு இக்காலத்து இசைக் கருவியாகிய வாத்தியங்களிலே இசை நன்கு அமைந்து வருவதற்குரிய உருப்புக்கள் நன்கு அமையப்பெற்று இருக்கின்றது என்றும், அக்காலத்தில் இவ்வுறுப்புக்கள் இல்லாமல் அந்தந்த சுர ஒலிகள் எழுவதற்குரிய நரம்பு (தந்தி) மட்டும்தான் கட்டப் பெற்று இருந்தது என்றும் அதனுல் இசையினுடைய வளைவு சுளுவுகளை வாசித்திருக்க இயலாமற் போயிருக்கலாமென்றும் போலி சமாதானம் கூறப் பெறுகின்றது. உண்மை அதுவன்று.

அடாண இராகத்திலே வரும் இசையொலியை ஓர் அளவோடு நாம் கருவியில் இசைக்கின்றோமேயன்றி மிடற்றிசையில் வரும் சுர உச்சாரத்தின் இசை ஒலிகளாக நாம் இசைக்கின்றோமா? இசைக்க இயலுமா? என்று இதுவரை யாரும் கவனித்ததில்லை. இனி மேலாவது கவனித்து உண்மையறிந்து தெளிய வேண்டும்.

பாட்டு அல்லது மிடற்றிசை, சாரீர வளத்திலும் தொண்டையின் விரிவு ஒடுக்கத்திலும் எழுத்துக்களையும் எழுத்துக்கள் அடங்கிய சொற்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு இசையொலிகளை வெளிப்படுத்தும் திறம் கொண்டது. அட்சரங்களின் உதவியின்றி எவ்வித ஒலிகளையும் நம்மால் உண்டாக்குதல் இயலுமா? இயலவே

இயலாது. இவ்வாறு நம்முடைய கண்டத்தினின்று வரப் பெறும் இசையொலியாகிய நாதத்தை 'ஆகத' நாதமென்று இசை இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்றன.

ஆகத நாதமானது சாரீர வீணையினிடமாக மட்டும் உண்டாகும். ஆகதம்-என்றால் அடித்தல் என்று பொருள். வாய், அண்ணம், நுனிநா, உள்நா, உதடு, பல் ஆகிய இவைகளின் கூட்டுறவால் உண்டாகும் எழுத்துக்களின் உதவியால் உந்திக் கமலத்தினின்று பிராணக்கினி பிராணவாயு ஆகிய இவ்விரண்டின் சையோக வியோகங்களினாலே அடிபட்டு ஆகதநாதம் உண்டாகின்றதென்று மூதாதையர்களால் விளக்கப் பெற்றிருக்கின்றது.

ஞானசம்பந்தப் பெருமான் மிடற்றினால் இசைப்பவர் ஆதலால் அவர் பண்களை இசைக்கும் போது மொழி இயலான செய்யுட் பாக்களைக் கருத்துச் செறிவு, பொருட் செறிவு, பக்திச் செறிவு ஆகியவைகளோடு விளங்கும் தேவாரப் பதிகங்களாக இசைத்து வந்தார். அவர் வாக்கினின்று சாகித்தியப் பகுதியும் இசைப் பகுதியும் இரண்டும் சேர்ந்து கலந்து ஒலித்தது.

யாழ்க் கருவியிலே உயிர் ஒலிகளாகிய சுரங்கள் மட்டுமே ஒலிக்கும். எழுத்துக்களாகிய அட்சரங்கள் ஒலிக்கப் பெற மாட்டா. எனவே ஒலி உருவமாகிய இந்த இசை நாதத்தை 'அநாகத' நாதமென்று இசை இலக்கண நூல்கள் நன்றாகத் தெரிவிக்கின்றன. 'அநாகதம்' என்றால் பிராணக்கினி பிராணவாயு ஆகியவற்றின் சையோக வியோகமின்றி எவ்வித அட்சரங்களின் கூட்டுறவு மின்றி சுர ரூபமாக ஒலி வருதலையே குறிக்கும்.

திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் தாமியற்றிய திருப்பதிகங்களை எந்தெந்தப் பண்களில் பதிகப் பாடலுடன் பண்

ணையும் இணைத்து இசைத்து வந்தாரோ அப் பண்ணினுடைய சுர ரூபங்களாகிய உயிர் ஒலிகளை மட்டும் சுவை தோன்ற திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் யாழில் இசைத்து வந்தார். எல்லாப் பதிகங்களின் பண்களையும் இசையொலி பொருந்த யாழ்க் கருவியிலே வாசித்து வர யாழ்முரிப் பதிகத்துப் பண்ணில் மட்டும் அதன் இசையொலியை யாழிலிட்டு வாசிக்க இயலாமல் முறிபட்டது ஏன்!

யாழ்க்கருவியிலே எழுத்தொலிகளின்றி இசைக்குரிய சுர ஒலிகள் மட்டும் வரப் பெறுவதால் " சரிகமபதநி " என்ற எழுத்தின் அடியாகப் பிறக்கும் இசையொலிகள் உயிரொலியாக நின்று சுரரூபமாகப் பேசுமேயன்றி ரி - என்ற இயலினடியாகப் பேசும் உயிரொலியைக் க- என்ற இயலின் எழுத்தினடியாக வரும் இசையாக ஒலிக்குமாறு செய்ய இயலாத தொன்று.

க- என்ற இயலினடியாகப் பேசும் உயிரொலியை ரி- என்ற இயலின் இசையாக ஒலிக்குமாறு செய்யக் கூடாததாகும்.

ம- என்ற இயலி னடியாகப் பேசப்படும் உயிரொலியைக் க- என்ற இயலின் இசையாக ஒலிக்குமாறு செய்தல் எந்த வல்லுநர்களால் ஆகும்.

ப- என்ற இயலினடியாகப் பேசப்படும் உயிரொலியைத் த- என்ற இயலின் இசையாக ஒரு கருவியிலே இசைப்பது சாத்தியமாமோ?

நி- என்ற இயலினடியாகப் பேசவேண்டிய ஓருயிர் ஒலியைத் த- என்ற இயலின் இசையாக வரச்செய்ய எவருக்குத்தான் இயலும்?

ச - என்ற இயலின் அடியாகப் பேசவேண்டிய ஓர் உயிரொலியை நி - என்ற இயலின் இசையாக வரச் செய்ய எவருக்குத் தான் துணிவு உண்டு. இது மட்டுமா! இன்னும் எத்துணை எத்துணையோ எடுத்துச் சொல்ல இயலாத தன்மைகளும் காண்கின்றன.

எனவே மிடற்றில் - கண்டத்தில் எழுத்துக்களாகிய அட்சரங்கள் வரப் பெறுவதால் அதன் துணையால் உண்மையான சுர அட்சரங்களையும் அதன் உண்மையான சுர ஒலிகளையும் முறித்து வேறு சுர ஒலிக் குறிப்பால் முரண்பட்டு வரும் இயல்பை யாவரும் அறிவது போல இசைத்துக் காட்ட முடிந்தது.

இவ்வாருன குண அமைதிகளை எழுத்துக்களை உச்சரிக்க இயலாத அதனதன் ஒலிக் கூறுகளையே வெளிப்படுத்தி வரும் யாழாகிய நரம்புக் கருவியிலே இசைக்க யாரும் வல்லுனரோ?

இசைக் கருவியிலே இலக்கண முறை கொண்டதும் ஓரளவில் அடங்கியதும் அந்தந்தச் சுரங்களின் எழுத்தினடியாக வரும் உயிரொலி இயக்கங்களும் உண்மையான நிலையிலே நின்று ஒலிக்கும். யாழ்முரிப் பண்ணிலே மிடற்றுக்கும், கருவிக்கும் மாறுபாடு ஏற்படுகின்றது.

எனவே வாயினுல் இசைப்பது போலக் கருவியிலே இசைக்க முற்றிலும் இயலவில்லை. வாய்ப்பாட்டிலே வருவது போல அநதந்த சுர எழுத்தின் ஒலியையே கருவியில் இசைத்துப் பார்த்தால் அது முற்றிலும் பிறழ்ந்து அபஸ்வரமாகவே இசை கேடுற்று வருகின்றது. எனவே இவ்வாருன அமைதியைக் கருவியில் வாசிக்க இயலாமல் பெரும் பாணர் மயக்குற்ருர் என்க.

நமக்குப் பேச்சு மொழி என்றும் எழுத்து மொழி என்றும் இரண்டு வகையுண்டு. பேச்சு மொழி என்பது இலட்சிய வகையைச் சேர்ந்தது. எழுத்து மொழி என்பது இலக்கண வகையைச் சேர்ந்தது.

இது போலவே இசையில் தொண்டையின் விரிவு ஒடுக்கம் ஆகியவற்ருல் வருவது இலட்சிய வகை யென்றும் கருவியிலே ஒலிப்பது இசையின் இலக்கண வகை யென்றும் நாம் நன்ருக மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இலட்சியப் படும் எல்லாவற்றையும் அப்படியே இலக்கணத்துள் அமைத்தல் இயலாதது என்பதை அறிஞர்கள் ஒப்புக் கொள்வர்.

எனவே திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் அருளமைந்த இசைஞான பலத்தால் இயற்றப் பெற்ற இந்த யாழ்முரியாகிய அடாண இராகம் ஒன்று தவிர வேறு எந்த இராகத்தையும் அதனுடைய உண்மையான சுர இயல்களையும் சுர ஒலிகளையும் மாற்றி வேறு சுர இயல்களை உபயோகித்துப் பண்ணை இயக்குவதும் அவை கேட்பதற்குச் சுவையுள்ளது போன்று செய்வதும் இயலவே இயலாது என்பதை நாம் நன்கு அறிதல் வேண்டும்.

மிடற்றுக் கருவியில் மொழியியலும் அதன் பொருளும் கருத்து ஆழமும் சேர்ந்து பண்ணின் இரதமும் தாளக் கூறுபாடுகளும் விரிந்த மன ஓட்டமும் சுவையும் ஆகிய இவைகள் ஒன்றோடொன்று சேர்ந்து வரப்பெறும்போது, இசைக் கருவியிலே இசையொலியாகிய உயிரொலியும் அவ்வொலிகளின் சங்கிலிப் பின்னல் போன்ற தொடர்ச்சியும் அவ்வொலியின் இசை நயங்களும் சுவையும் கமக பேதங்களும் இசைக்கென்றே கூறப் பெற்ற இலக்கணக் கூறுகளின் வர்ணலங்காரங்களும் அதற்குரிய அளவுகளும் சேர்ந்து சுவை ததும்ப ஒலித்து வரும்.

எனவே நம் தமிழிசையிலே யாழ்முரிப்பண் என்பது அற்புதமான ஓர் ஒலிச் சேர்க்கையாகும். யாவராலும் கனவிலே கூடச் செய்ய இயலாத ஒரு படைப்பு. மனமொழி மெய்களுக்கும் அப்பாற்பட்ட ஓர் உன்னதமான இசை ஆக்கம்.

யாழ்முரியாகிய அடாண இராகத்தின் சுர ஒலி நயங்களைப் பன்னிப் பன்னிப் பயின்று பாடுவோமாக. அதன் சுவைகள் அறிய அறிய அதன் அமைப்பும் அதன் நயமும் அதன் நுட்பமான இசைப் பகுதியும் அதன் சிறப்பும் தானுகவே தெரிய வரும். சம்பந்தப் பெருமானின் கவிதா சக்தியும் அதனை உலகுக்குக் காட்டிய பெரும் பாணரின் இசை மேதா விலாஸமும் மேலும் சிறப்புறும்.

இசை ஓங்குக.



“ யாழ்முரி – அடாண ” இராகத்தின் தன்மைகளின் மாற்றத்தை இதற்கு முன் விளக்கமாகக் குறித்துக் காட்டப் பெற்றது. எனினும் யாழினிடமாக வரும் உண்மையான சுர இயல்களையும் அதன் கீழே கண்டத்திலே மாற்றிப் பாடிய சுர இயல்களையும் ஒரு வரிசைப் படுத்திக் காட்டப் பெற்றுள்ளது. எல்லாம் ஒரு சேரப் பார்த்தற்கு இது பயன் படுவதாகும்.

—== ● * ● ==—

கலனில் பேசும் உண்மையான இயலிசை ஒலியும் கண்டத்தில் பேசும் மாறுபட்ட இயலிசை ஒலியும்		முறிபடும் இயல்	முறிபடும் இசை
1. யாழொலி	ம ரீஈமாபா	ம ரீ	
கண்டத்தொலி	ம காஆமாபா		ம கா
2. யாழொலி	ம ரீஇமரீசா	ம ரீ	
கண்டத்தொலி	ம காஅமரீசா		ம கா
,,	ம ஆஅரீசா		ம ஆஅ

கலனில் பேசும் உண்மையான இயலிசை ஒலியும் கண்டத்தில் பேசும் மாறுபட்ட இயலிசை ஒலியும்		முறிபடும் இயல்	முறிபடும் இசை
3. யாழொலி	ரிமாரிமாபா	ரிமாரி	
கண்டத்தொலி	கஆஅமாபா		கஆஅ
,,	கமாகமாபா		கா – க
,,	மஆகமாபா		மஆக
4. யாழொலி	கமாகமாபா	கமாக	
கண்டத்தொலி	ரிஈஇமாபா		ரிஈஇ
5. யாழொலி	மாஅகமாபா	மாஅக	
கண்டத்தொலி	காஅஅமாபா		காஅஅ
,,	ரீஇஇமாபா		ரீஇஇ
6. யாழொலி	பாஅமபச்ாதாஆஆ	பாஅம	
கண்டத்தொலி	மாஅஅபச்ாதாஆஆ		மாஅஅ

7. யாழொலி	தாஅநிபமப்பா	தாஅநி	
கண்டத்தொலி	தாஅஅபமப்பா		தாஅஅ
,,	நீஇஇபமப்பா		நீஇஇ
8. யாழொலி	தா ச்நிநீ பமப்பா	தா ச்நிநீ	
கண்டத்தொலி	தா நிஇஈ பமப்பா		நிஇஈ
,,	நீ இஇஈ பமப்பா		நீ இஇஈ
,,	தா அஅஆ பமப்பா		அஅஆ
9. யாழொலி	நிபாநீபமப்பா	நிபாநீ	
கண்டத்தொலி	பஆநீபமப்பா		பஆ
,,	பஆதாபமப்பா		பஆதா
,,	தஆநீபமப்பா		தஆ
,,	தஆதாபமப்பா		தஆதா
,,	நிஈநீபமப்பா		நிஈ
,,	ச்ஆதாபமப்பா		ச்ஆதா
,,	நிபாதாபமப்பா		தா

கலனில் பேசும் உண்மையான இயலிசை ஒலியும் கண்டத்தில் பேசும் மாறுபட்ட இயலிசை ஒலியும்		முறிபடும் இயல்	முறிபடும் இசை
10. யாழொலி	நீஈஈபமகமப்பா	நீஈஈ	
கண்டத்தொலி	தாஆஆபமகமப்பா		தாஆஆ
11. யாழொலி	ச்ாஅத தாஅநி பமப்பா	ச்ாஅத	
கண்டத்தொலி	ச்ாஅஅ தாஅநி பமப்பா		ச்ாஅஅ
,,	நீஇஇ தாஅநி பமப்பா		நீஇஇ
,,	தாஅஅ தாஅநி பமப்பா		தாஅஅ
,,	பாஅஅ தாஅநி பமப்பா		பாஅஅ
12. யாழொலி	ச்ச்ாஆ ச்நீஈ தா	ச்ச்ாஆ ச்நீஈ	
கண்டத்தொலி	ச்நீஈ இஈஈ தா		ச்நீஈ இஈஈ
,,	ச்ச்ாஆ நிஈஈ தா		நீஈஈ

இவ்வாறு இன்னும் பல உள.

=●...○●○...●=

திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள்
அருளிய
யாழ்முரிப் பதிகம் வருமாறு :-

...... ● ......

மாதர்ம டப்பிடியும் மட வன்னமு மன்னதோர்
நடை யுடைம் மலை மகள் துணையென மகிழ்வர்
பூதஇ னப்படைநின் றிசை பாடவு மாடுவர்
அவர் படர் சடைந் நெடு முடியதொர் புனலர்
வேதமொ டேழிசைபா டுவ ராழ்கடல் வெண்டிரை
யிரைந் நுரை கரை பொரு துவிம்மிநின் றயலே
தாதவிழ் புன்னைதயங் குமலர்ச்சிறை வண்டறை
யெழில் பொழில் குயில் பயில் தருமபு ரம்பதியே. (1)

பொங்குந டைப்புகலில் விடை யாமவர் ஊர்திவெண்
பொடி யணி தடங் கொள்மார் புபூணநூல் புரள
மங்குலி டைத்தவழும் மதி சூடுவர் ஆடுவர்
வளங் கிளர் புனல் அர வம்வைகிய சடையர்
சங்குக டல்திரையால் உதை யுண்டுச ரிந்திரிந்
தொசிந் தசைந் திசைந் துசே ரும்வெண்மணற் குவைமேல்
தங்குக திர்ம்மணிநித் திலம் எல்லிருள் ஒல்கநின்
றிலங் கொளிந் நலங் கெழில் தருமபு ரம்பதியே. (2)

விண்ணுறு மால்வரைபோல் விடை யேறுவ ராறுசூ
டுவர் விரி சுரி யொளி கொள்தோடுநின் றிலங்கக்
கண்ணுற நின்றொளிருங் கதிர் வெண்மதிக் கண்ணியர்
கழிந் தவ ரிழிந் திடும் முடைதலை கலனுப்
பெண்ணுற நின்றவர்தம் உரு வம்அயன் மால்தொழவ்
வரி வையைப் பிணைந் திணைந் தணைந்ததும் பிரியார்
தண்ணிதழ் முல்லையொடெண் இதழ் மௌவல்ம ருங்கலர்
கருங் கழிந் நெருங் குநல் தருமபு ரம்பதியே. (3)

வாருறு மென்முலைநன் னுதல் ஏழையொ டாடுவர்
வளங் கிளர் விளங் குதிங் கள்வைகிய சடையர்
காருற நின்றலரும் மலர்க் கொன்றையங் கண்ணியர்
கடுவ் விடை கொடி வெடி கொள்காடுறை பதியர்
பாருற விண்ணுலகம் பர வப்படு வோரவர்
படு தலைப் பலி கொளல் பரிபவந் நினையார்
தாருறு நல்லரவம் மலர் துன்னிய தாதுதிர்
தழை பொழில் மழைந் நுழை தருமபு ரம்பதியே. (4)

நேரும வர்க்குணரப் புகி லில்லைநெ டுஞ்சடைக்
கடும் புனல் படர்ந் திடம் படுவ்வதொர் நிலையர்
பேரும வர்க்கெனையா யிர முன்னைப்பி றப்பிறப்
பிலா தவ ருடல் தடர்த் தபெற்றியா ரறிவார்
ஆரம வர்க்கழல்வா யதொர் நாகம ழஃகுறவ்
வெழுஃ கொழும் மலர் கொள்பொன் னிதழிநல் லலங்கல்
தாரம வர்க்கிமவான் மகள் ஊர்வது போர்விடை
கடி படு செடி பொழில் தருமபு ரம்பதியே. (5)

கூழையங் கோதைகுலா யவள் தம்பிணை புல்கமல்
குமென் முலைப் பொறிகொள்பொற் கொடியிடைத் துவர்வாய்
மாழையொண் கண்மடவா ளையொர் பாகம கிழ்ந்தவர்
வலம் மலி படை விடை கொடிகொடும் மழுவ்வாள்
யாழையும் எள்கிடவே ழிசை வண்டுமு ரன்றினந்
துவன் றிமென் சிறஃ கறை யுறந்நறவ்வி ரியுந்நல்
தாழையும் ஞாழலுந்நீ டிய கானலி னள்ளலி
சைபுள் ளினந் துயில் பயில் தருமபு ரம்பதியே. (6)

தேமரு வார்குழல்அன் னந டைப்பெடை மான்விழித்
திருந் திழை பொருந் துமே னிசெங்கதிர் விரியத்
தூமரு செஞ்சடையில் துதை வெண்மதி துன்றுகொன்
றைதொல் புனல் சிரங் கரந் துரித்ததோ லுடையர்
காமரு தண்கழிநீ டிய கானல கண்டகங்
கடல் அடை கழி யிழி யமுண்டகத் தயலே

தாமரை சேர்குவளைப் படு கிற்கழு நீர்மலர்
 வெறி கமழ் செறிவ் வயல் தருமபு ரம்பதியே. (7)

தூவண நீறகலம் பொலி யவ்விரை புல்கமல்
 குமென் மலர் வரை புரை திரள்புயம் அணிவர்
கோவண மும்உழையின் அத ளும்முடை யாடையர்
 கொலைம் மலி படை யொர்சூ லமேந்திய குழகர்
பாவண மாவலறத் தலை பத்துடை யவ்வரக்
 கனவ் வலி யொர்கவ் வைசெய் தருள்புரி தலைவர்
தாவண ஏறுடையெம் அடி கட்கிடம் வன்தடங்
 கடல் இடுந் தடங் கரைத் தருமபு ரம்பதியே. (8)

வார்மலி மென்முலைமா தொரு பாகம தாகுவர்
 வளங் கிளர் மதி யர வம்வைகிய சடையர்
கூர்மலி சூலமும்வெண் மழு வும்மவர் வெல்படை
 குனி சிலை தனிம் மலை யதேந்திய குழகர்
ஆர்மலி யாழிகொள்செல் வனும் அல்லிகொள் தாமரைம்
 மிசை யவன் அடிம் முடி யளவுதாம் அறியார்
தார்மலி கொன்றையலங் கலு கந்தவர் தங்கிடந்
 தடங் கடல் விடுந் திரைத் தருமபு ரம்பதியே. (9)

புத்தர்கள் தத்துவர்மொய்த் துறி புல்கிய கையர்பொய்ம்
 மொழிந் தழி வில்பெற் றியுற் றநற்றவர் புலவோர்
பத்தர்க ளத்தவமெய்ப் பய னுகவு கந்தவர்
 நிகழ்ந் தவர் சிவந் தவர் சுடலைப்பொடி யணிவர்
முத்தன வெண்ணகையொண் மலை மாதுமை பொன்னணி
 புணர்ம் முலை யிணை துணை யணைவதும் பிரியார்
தத்தரு வித்திரளுந் திய மால்கட லோதம்வந்
 தடர்ந் திடுந் தடம் பொழில் தருமபு ரம்பதியே. (10)

பொன்னெடு நன்மணிமா ளிகை சூழ்விழ வம்மலி
 பொரூஉ புனல் திரூஉ அமர் புகலியென் றுலகில்
தன்னொடு நேர்பிறவில் பதி ஞானசம் பந்தனஃ
 துசெந் தமிழ்த் தடங் கடல் தருமபு ரம்பதியைப்

பின்னெடு வார்சடையிற் பிறை யும்அர வும்முடை
யவன் பிணை துணை கழல் கள்பேணுத லுரியார்
இன்னெடு நன்னுலகெய் துவ ரெய்திய போகமும்
உறு வர்கள் இடர் பிணி துயரணைவ் விலரே. (11)

திருச்சிற்றம்பலம்

* ... * ... *

யாழ்முரிப் பதிகத்து இயலும் இசையும் யாழிலும் மிடற்றி
லும் மாறுபட்டு வருகின்றது என்பதனை அறிதல் வேண்டி
ஒரு பகுதி சுரப்படுத்தி இங்குக் குறிக்கப் பெறுகின்றது.

கலன் : பாமரி = மாபாபாபா | நீபா = நீபாநிநிபம ||
மிடறு : பாகஅ = மாபாபாபா | தாபா = தாபாததபம ||
மாதர் மடப்பிடி யும் . . . . . .

கலன் : பாமரி = மாபாபாபா | நிநிபா = நிநிபாநிநிபம ||
மிடறு : பாகஅ = மாபாபாபா | ததபா = ததபாததபம ||
மாதர் மடப்பிடி யும் . . . . ம.ட.

கலன் : பா ச்ா = ச்ாச்ா , த நீ | ச்ா ; = ; ; ச்ா ; ||
மிடறு : பா ச்ா = ச்ா தா , த நீ | ச்ா ; = ; ; ச்ா ; ||
வேறு : பா ச்ா = ச்ா நீ , த நீ | ச்ா ; = ; ; ச்ா ; ||
வன் ன மு மன் . ன தேர். .. . ர்

கலன் : பா தா = பாச்ா ச்ா ; | ச்ாநீ = நித நீ ச்ா ; ||
மிடறு : பா நீ = பாச்ா ச்ா ; | ச்ாநீ = தஅ நீ ச்ா ; ||
ந டை . யு டைம் மலை . . மகள் .

கலன் : ச் ரீ ச் = ச்ா ச்நிதநி ச்ா |
மிடறு : ச் ரீ ச் = ச்ா நிதஅநி ச்ா |
நடையு டைம்மலை . மகள்

கலன் : தநிச்ரி = ச் ரி ச் நி பநிபம ||
மிடறு : தநிச்ரி = ச் ரி ச் நி பதபம ||
அ . . . நடையுடைம்மலேமகள்

கலன் : பம ரி ம = பாபாபாபா | நிநி ; = பா ; பா ; ||
மிடறு : பம க ம = பாபாபாபா | தநி ; = பா ; பா ; ||
து . ணே . என மகிழ் வ . . . . . ர்



இக் காலத்து ஓதுவாமூர்த்திகளும் இசைப் புலவர்களும் திருஞானசம்பந்த ஸ்வாமிகள் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணருக்காகத் தாம் புதினமாகவும், ஒவ்வொரு ஸ்வரமும் பல இசை இலக்கணங்களோடு யாழில் அளவு பெற்று வருவனவாகவும், இன்னும் சில இசை இலக்கணம் இன்னதென்று அறிதற்கியலாத தன்மையோடு மன மொழி மெய்களுக்கும் அப்பாலாய் நின்று யாழில் அளவு படாத நிலேயில் ஒலித்து வருவனவும் ஆகிய யாழ்முரிப் பண் என்ற அடாண இராகத்தில் அருளிச் செய்த 'மாதர்மடப்பிடி' என்ற பதிகத்தின் இசை அமைப்பும், ஸ்வரக் குறிப்பும், பாடி வருகின்ற முறையும் வருமாறு:-

பண் :- யாழ்முரி, இராகம் :- அடாண, தாளம் :- ரூபகம்
இயல் :- திருஞானசம்பந்தர், இசை :- திருஞானசம்பந்தர்
பாடல் :- தேவாரம், திருமுறை :- முதலாவது, மேளம் :- 29
ஸ்தலம் :- திருத்தருமபுரம், ஸ்வாமி :- யாழ்மூரிநாதர்
தேவி :- மதுரமின்னம்மை, வகை :- இயலிசைமுறிபடுதல்
ஆரோ :- சா ; , ரிமபநிச்ரீ ச்சா ; ;
அவ :- நிச்சா தா ; ; பமப்பா ; ; கா , ம சரீ சா

பா கா = மா பா பா பா | ப நீ ப = பா ; நி நி ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | நி நி பா = நி நி பா நி நி ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | நி நி ப நி = நி ப நி நி ப நி ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப த நீ , ச் = தா , நி பா த த ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப த நி ச் = ரி ச் நி ச் தா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப த நி த = நி ச் ரி ச் தா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப த ப த நீ = த நி ச்சா ரி ச் தா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப த ப த நீ = த நி ச்சா நி ச் ரி ச் தா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . .

134

பா கா = மா பா பா பா | த நீ ப = பா ; பா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . ம ட .

பா ச்ா = ச்ா ச் நி தா நீ | ச்ா ; = ; ; நி நி ப ம ||
அன் ன மும் அன் . ன தோ . . . . . . ர்

பா கா = மா பா பா பா | த நீ ப = பா ; பா ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . ம ட .

பா ரீ = ச்ா ச் நி தா நீ | ச்ா ; = ; ; ; ; ||
அன் ன மும் அன் . ன தோ . . . . ர்

நி ச்க்க் = ரிச் நிச் தா ; | ப த நி த = நிச் நிரிச் நி ப ம ||
அ . . . . ஆ . அ . . . .

பா கா = மா பா பா பா | ப நி பா = ப நி பா நி நி ப ம ||
மா தர் ம டப் பி டி யும் . . . . ம . ட .

பா ரீ = ச்ா ச் நி தா நீ | ச்ா ; = ; ; ; ; ||
அன் ன மும் அன் . ன தோ . . . . ர்

பா தா = பா ச்ா ச்ா ; | ச்ா ச் நி = , த நீ ச்ா ; ||
ந டை . யு டை ம் ம லை . . . ம கள் .

ச்ா ரீ = ச்ா ச்ா ச்ா ;	ச்ரிச் ச் = , த +நீ ச்ா ;	||
ந டை . யு டைம்	ம . லே . . . ம கள் ,	
ம் ம்		
ரீ ரீ = ரிம் ரீ ச்ா ;	க்ரி ரி ச் = ச் த +நீ ச்ா ;	||
ந டை . . யு டை ம்	ம . லே . . . ம கள் .	
ச் ரீ ச் = ச்ா ச் ச் த +நி ச்ா	ப நி ச்ரி = ச் ரி ச +நி ப நி ப ம	||
ந டை யு டைம் மலே . ம கள்	அ . . . ந டை யு டைம் மலே ம கள்	
பா ச் த = த ப ப ம மா ப நி	ப ம ரீ = , ம ரீ ; சா	||
து ணே . யெ . ன . ம கி ழ்	வ . . . . . . ர்	

ஏனைய அடிகளையும் இது போற் பாடிக்கொள்க. + இக்குறி காகலி நிஷாதத்தைக் குறிக்கும்

யாழ்முரிப்பண் முற்றும்.



யாழ்முரிப்பண் ஆராய்ச்சிக்குத் துணையாய நூல்கள்

—o—

முதல் நூல் :—

1. தேவாரத்திருமுறை 1 – திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள்.
2. பெரியபுராணம் - சேக்கிழார் சுவாமிகள்.

மேற்கோள் நூல் :—

3. சிலப்பதிகாரம் - இளங்கோ அடிகளார்.
4. நாட்டியசாஸ்திரம் - பரத முனிவர்.
5. சங்கீதஇரத்திஞகரம் – சார்ங்கதேவசூரி.
6. பிராகிருதப்பிரகாசம் – வரருசி முனிவர்.
7. தேவாரத்திருமுறை 7 – சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள்.
8. திருத்தொண்டர் திருவந்தாதி – நம்பியாண்டார் நம்பி.
9. உபந்யாஸங்கள் (1, 2, 3.) – சங்கராச்சாரியர் ஸ்வாமிகள், காஞ்சீ காமகோடி பீடம்.
10. இராகநிதி (1, 2, 3, 4.) – பி. சுப்பராவ்.
11. தமிழ்ச்சொல் அகராதி -
12. பன்னிரு திருமுறை வரலாறு (1, 2.) – க. வெள்ளை வாரணஞர் அவர்கள்.
13. பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டு ஆண்டறிக்கை – தமிழ் இசைச் சங்கம் சென்னை. (1949 – 1976)

துணை நூல் :—

14. சீவகசிந்தாமணி – திருத்தக்கத்தேவர்.
15. பிங்கல நிகண்டு – பிங்கல முனிவர்.
16. சேந்தன் திவாகரம் - திவாகர முனிவர்.
17. சூடாமணி நிகண்டு – மண்டலவர்.
18. கர்ணும்ருத சாகரம் (1, 2.) – ஆபிரகாம் பண்டிதர்.
19. யாழ்நூல் – விபுலானந்த அடிகள்.
20. சங்கீத பாரிஜாதம் – அகோபிலர்.
21. கடகம் – பழமையான இசைநூல். (கைப்பிரதி)

ஆசிரியரின் பிற நூல்கள்

—o—

1. இசைக்கலை வல்லுநர்கள். ரூ 4 - 25
2. இசையுலகில் மகாவைத்தியநாதசிவன். முதற்பாகம். ரூ 4 - 75
3. இசையுலகில் மகாவைத்தியநாதசிவன் இரண்டாம்பாகம். ரூ 6 - 75
4. தானவர்ணக்கடல் முதற்பாகம். ரூ 5 - 75
5. தானவர்ணக்கடல் இரண்டாம்பாகம். ரூ 6 - 00
6. தானவர்ணக்கடல் மூன்றும்பாகம். ரூ 6 - 20
7. தானவர்ணக்கடல் நான்காம்பாகம். அச்சில்